



د. محمد زکى العشماوى

دراسات
فِي النُّقْلِ الْمُسَيَّرِ
وَالْأَدَبِ الْمُقَارَنِ



دار الشروق

دراسات
فِي النُّقْلِ الْمُسَيَّرِ
وَالْأَدَبِ الْمُقَارَنِ

طبعة دار الشروق الأولى
١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

القاهرة : ١٦ شارع جواد حسي - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٢٩٣٣٣
فاكس ٣٩٣٤٨١٤٠ (٠٢) تلکس : 93091 SHROK UN
بيروت : ص.ب. : ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩٠ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
مربيا : داشروق - تلکس : SHOROK 20175 LE

دراسات
فِي النِّقْدِ الْمُسَرِّحِ
وَالْأَدَبِ الْمَقَارِنِ

د. محمد زكّ العشماوى

أستاذ النقد الأدبى

بجامعتي الإسكندرية وبَيرُوت العَرَبِيَّة

دار الشروق

الإهداء

إلى الأستاذ الدكتور طه حسين
الذي نقل إلى العربية أعمال صوفوكليس بلغة رائعة ؛
أهدي هذا الكتاب .

د . محمد زكي العشماوي

مُقَدِّمَةٌ

ما أظننا نغلو في القول إذا قلنا إننا اليوم أشد منّا في أى يوم آخر حاجة إلى العناية بالمرح... ولعلنا كذلك لا نغالي إذا قلنا إن الأدب التمثيلي هو أكثر آدابنا حاجة إلى الرعاية وبذل الجهد والتماس النضج والأصالة ، والتطلع إلى النهوض . نهضة تكفل لشعبنا العربي ما هو أهل له ، وعلى الأخص في هذا الوقت الذى نخطط فيه لمستقبلنا ، وندعم فيه البناء لغد آمن مستقر . وأمامنا في هذا السبيل أشواط يجب أن تقطعها في دأب وسهر وفي عمل تتضافر فيه الجهود وتتوحد عنده الأهداف .

ولما كان الفن المسرحى فناً جديداً على كتابنا وشعرائنا ، ولما كانت تجربتنا فيه لم تتجاوز بعد قرناً من الزمان فسيكون دورنا في تدعيم هذا الفن دوراً ليس باليسير ، لأنه سوف يحتاج قبل كل شيء إلى تربية أذواقنا وتدريب ملكاتنا على لون من الفنون ليس لنا فيه ماضٍ بعيد . فكلنا يعرف أن مالدنيا من الإنتاج في هذا الفن ما يزال في طور التكوين الذى لا يصلح أساساً للمعرفة الحقة . ومن هنا كانت الحاجة ماسة إلى الاعتماد على آداب أخرى نضج فيها هذا الفن واستقام حتى يتيسر لنا أن نحقق الشوط الأول من خطة البناء، ألا هو شوط القراءة الواعية عن طريق الترجمة الآلية التى تحرص على الدقة والذكاء والقدرة على الإحساس بالتعبير الأدبي ، ونقله إلى نظيره من اللغة الأخرى نقلاً يحافظ على القيم الفنية للعمل المسرحى قبل أن يهدف إلى الكسب المادى .

ونحن لا نستطيع أن نحقق لشعبنا العربي القراءة الواعية في هذا الفن حتى نضع بين يديه مكتبة متكاملة في الأدب المسرحى ، مكتبة يقوم على إنشائها

طائفة مختارة من المترجمين الامة . وأشهد لقد قام مشروع الالف كتاب
بجزء من واجبه فى هذه المرحلة البنائية ، كما عكفت وزارة الثقافة والإرشاد
القومى على إخراج سلسلة من المسرحيات العالمية يقوم على ترجمتها نخبة مختارة
من هواة هذا الفن والمشتغلين به . وهى جهود لا يجرؤ لها الاستمرار فحسب
بل ندعو إلى أن توازرها جهود أخرى جهود أساتذة الآدب والمسرح
بالجامعات ، وجهود أساتذة المهنة العالى للفنون المسرحية ، وجهود غير هؤلاء
وهؤلاء ممن يغارون على مصالحنا العامة ويحرصون على أن يضعوا لبننة فى هذا
البناء الذى نعدده لمستقبل أولادنا وأحفادنا .

على أن القراءة الواعية والترجمة الامة لا تكفيان وحدهما لتدريب
ملكاتنا المسرحية وتطويرها ، وذلك لأن الآدب التمثيلى آدب يراد به التمثيل
لا القراءة وحدها ، ومن ثم كانت العناية بالمسرح والتوسع فى إنشائه وتزويده
بكل ما يحتاج إليه من معدات من أهم الأسس التى تمتد عليها خطة البناء ، على
ألا يتركز مجهود التوسع فى تشييد المسارح على مدينة واحدة كالقاهرة .

وإذا كان من المسلم به أن فى قدرة المسرح أن يلحق الشعب وطلاب العلم
ما تلقته المعاهد والجامعات ، وإذا كان من المقطوع به أن أثر المسرح فى تنمية
الوعى وتطوير الملكات لا يقل بأى حال عن أثر المدرسة والجامعة فهل يجوز
لنا أن نقتصد فى بناء المسارح وإعداد العدة لتكوينها مع علمنا بأنها إحدى
الدعامات الأساسية فى بناء نهضتنا ؟ أليس المسرح عند اليونان القدماء ، وعند
أوروبا القديمة والحديثة هو تاريخ حضارة اليونان والغرب ، ذلك التاريخ الحافل
بثقافات وفلسفات وأفكار لا تصور تطورا العقل البشرى فحسب وإنما تقدم
لنا إلى جانب ذلك أرقى النماذج التى وصل إليها الإنسان فى هذا الفن الجديد
علينا ؟ وإذا أتاحت لنا الفرص ، ونهيات لنا الإمكانيات أن نطاع أبناءنا وطلابنا

على هذا التاريخ الحافل من حضارات الإنسانية، ألا نكون بذلك قد حققنا هدفاً جديراً بتطلعاتنا وطموحنا في نهضتنا الحديثة؟ وهل من سبيل إلى ذلك غير المسرح الذى هو في اعتقادنا المعلم الأول؟ فن فوق خشبته تعلم الناس العدل والخير والجمال. ومن أفواه ممثليه تعلم الناس الثورة على الظلم، وعرفوا كيف يطورون من نفوسهم ومجتمعاتهم. ويقودونها نحو غد مشرق؟.

وإذا كنا حريصين على دفع عجلة الإنتاج حيثما في ميدان الفن المسرحى فهل يمكن أن يتم ذلك إلا بعد توفير هذه الأسس التى تحدثنا عنها؟ ولسنا بحاجة إلى القول بأن إنتاجنا الأصيل فى الأدب المسرحى رهين بالتوسع فى نشر ثقافة مسرحية، وتهيئة الفرصة الصالحة لكل مواطن أن يقرأ ويشاهد.. لأن المشاهدة وعلى الأخص فى ميدان الأدب التمثيلى أكثر الوسائل نفعا وأجدرها تأثيراً فى عشاق هذا الفن ورواده. فتيسير المشاهدة كتيسير القراءة سواء بسواء.

على أننا نحب فى هذا المجال الذى ندعو فيه إلى التوسع فى نشر الثقافة المسرحية أن ننبه الأذهان إلى أننا عندما نفقح نوافذنا وأبوابنا على مصراعيها ليدخل إلينا منها هذا التراث الإنسانى الكبير، لا يعنى ذلك أننا سنترك هذه الأبواب وهذه النوافذ مفتوحة للشوائب الضارة أو للهواء المسموم، فمن هذا التراث الإنسانى ما هو صالح لنهضتنا الحديثة ولتكويننا الجديد، ومنه ما هو غير صالح. كما أن الهواء منه ما هو خليق أن يحدد من خلايانا وأن يبعث إلى أجسادنا حركة دائبة وروحاً وثابة خلاقية، ومنه ما هو ريح صرصر عاتية تقتلعنا من جذورنا، وتخرجنا من أرضنا، وتزول من عقائدنا الراسخة الأصيلة. من أجل ذلك كان علينا عند نشر الوعي والثقافة أن نكون على بصيرة بما نقوم به. ذلك لأننا ندرك أن الثقافة الحية هى هذا النوع الذى ينبثق

أولاً من حياة الفرد المواطن ، وحياة الجماعة التي هو واحد منها ، وحياة العالم الذي نعيش فيه ...

إنها تلك التي تفتح أعيننا على إمكانات جديدة ، ولكنها في الوقت ذاته ، تكسب حياتنا المتواضعة عمقاً واكتئاباً ، وتلقى بذوراً في تربتنا دون أن تغير من جوهر هذه التربة وأصالتها . إن مثل هذه الثقافة ليست شيئاً أضيف إلى ما يجري في حياتنا اليومية بقدر ما هي حياتنا اليومية نفسها بكل أبعادها المختلفة . إنها ثقافة تربط المعرفة بالأحداث الجارية مستمدة على مبادئ وقيم مرتبطة بماضيها وحاضرنا . وهذه الوحدة الأساسية بين الثقافة والمعرفة هي التي تجعلنا لا نحصر أنفسنا في دائرة الأفكار والمفاهيم النظرية ، بل هي التي تخرجنا إلى نطاق الحياة وما يجري فيها . فليس الأثبات والقانون والفلسفة وغير ذلك من العلوم بقادرة على أن تسلم نفسها لكل مواطن ، كما أنها لا تعطى إلا معارف من جانب واحد فقط . وحتى لو استطاعت هذه العلوم أن تنفع في ميدان التخصص والتعمق في الدراسة فإنها وحدها لا تنفع في تمكين الفرد المواطن من أن يعيش حياة متكاملة وغنية ، لأن المسألة ليست مسألة توزيع المعارف على أفراد الشعب بقدر ما هي وسيلة لتعليم الفرد كيف يعيش يومه وكيف يستفيد من غده ، وكيف يعاون في بناء مجتمعه . ومن ثم كانت الثقافة التي نسعى إليها هي هذه الثقافة التي تهدف إلى تمكين كل فرد من أن يعيش حياة نافعة لنفسه ولغيره ، مستعيناً بما يحقق له هذا الهدف من أنواع الدراسات كالعلوم والفنون والفلسفة .

ونحن لا نريد للعامل والفلاح أن يكونا مجرد رجلين يحترف كل منهما مهنة ولا يعرف من الحياة إلا هذا الجزء من العمل الذي يؤديه . إننا نريد لكل منهما أن يعرف إلى أي حد يتمشى عمله مع قوانين الإنتاج والتوزيع كما أننا نريد

منه أن يدرك أن المكان الذي يشغله في طبقتة وبيئته يؤلف جزءا لا يتجزأ من الوطن ، كما نحرص أشد الحرص أن يكون كل من العامل والفلاح قادرا على الاستفادة من قواه الفكرية واليدوية معا ، وأن يكون في استطاعته أن يطور هذه القوى وينميها ، وأن تساعد على أن يحيا حياة الفكر والأحلام التي هي طرف مقابل وهام لحياة العمل والحركة .

ومثل هذه الثقافة التي ندعو إليها ، والتي نهض المسرح بجزء كبير منها هي هذه الثقافة التي تمكن كل فرد من الشعور بمسئوليته وتحملها ، ومن القيام بواجبه نحو مشا كل مجتمعه الاقتصادية والسياسية . ومثل هذه الثقافة كفيلة أن توسع من مواهب الفرد وإمكاناته ، وتحاول أن تجعله يتطور وينمو جسديا وأخلاقيا وعقليا وفنيا . إنها لا تهدف إلى إيقال كماله وذاكرته بمحصول ضخم من المعلومات غير النافعة . ولكنها تحاول أن تنمي إمكاناته وقدراته وتكفل له القدرة على التعبير عن نفسه .

وبعد فما موضوع هذا الكتاب الذي نقدمه للقراء ؟ لانستطيع أن نزعم أنه يتضمن بحوثا في أشياء مجهولة على الناس ، ومن ثم فهو لا يعلم الناس ما يجهلون ، إنه على النقيض يحاول أن يتعلم ، أو قل يحاول أن يعرض على الناس تجربة باحث يريد أن يستفيد مما يقرأ ، وأن يسأل ما يستطيع من جهد في سبيل الوقوف على حقيقة ما يتضمنه الأثر الفني الذي أمامه . ومن ثم فإن هذه البحوث لا تدخل في نطاق البحوث العلمية البحتة التي تعلم الناس ما يجهلون ، وإنما تدخل في نطاق البحوث التطبيقية التي تتناول المألوم لتجعله مفيدا ونافعا .

ولقد حرصنا أشد الحرص في هذه النماذج التي اخترناها من أدب المسرح على أن نجعل طريقتنا في الفهم والتحليل والوصول إلى الحقيقة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنص الذي أمامنا فتنبه خطوة خطوة ، ونستخلص نتائجه منه لا باعتباره

مجرد نص أدبي بل باعتباره نصا يتضمن شكلا معيناً من أشكال الفنون الأدبية وهو فن المسرحية . فنحن حين نستخلص حكماً من تعبير أدبي في المسرحية . لاستخلصه إلا بمقياس ما يؤديه هذا التعبير من معنى للمسرحية . باعتبارها عملاً أدبياً متكاملًا تعمل فيه اللغة مالا تعمله في غيره من فنون القول الأخرى ، فاللغة وإن كانت العامل المشترك في سائر فنون الأدب كالتصيدة والمقالة والقصة والمسرحية إلا أن لها في كل لون من هذه الألوان طاقاتها وحدودها ومجالاتها التي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر الفن الذي تعالجه .

فإذا كنا قد اتخذنا في دراستنا التطبيقية هذا المنهج الذي يهتم بدراسة النص الأدبي وتلعب مقومات هذا النص فذلك لأننا نعرف أن النص وحده بتركيبه ولغته وصوره واستعاراته هو وسيلتنا الوحيدة لفهم ما يهدف إليه الأثر الفني من معنى ، وهو كذلك مفتاحنا الوحيد لفهم الشخصية وتحليلها وإبراز ملامحها وتعاريفها النفسية . ذلك أن الحوار الذي يجري على ألسنة أشخاص المسرحية ليس مجرد وسيلة للتعبير ، وإنما هو رموز تنبئ عن مكنون هذه الشخصية أو تلك ، وصور تبسط مكنون النفس الإنسانية أثناء اصطدامها بالأحداث والوقائع التي تجري في حياتها .

هذا المنهج الذي يقف عند كل طريقة وكل لفظة في النص لا يعنى اهتماماً بالجزئيات دون الكليات ، وإنما يعنى أن العمل المسرحي الكبير كل متكامل ، وأن أي زفرة يزفرها الممثل في أي وضع من مواضع المسرحية لها دلالتها التي قد لا تظهر واضحة إذا أنت نظرت إليها وحدها ، وإنما يكون لها الأثر والدلالة إذا أنت ضمنتها إلى غيرها من الإشارات والتعبيرات حيث تفردك هذه الجزئيات في النهاية إلى الأثر الكلي الموحد .

والناقد ليس مجرد مستمتع بالأثر الفني ، أو مجرد ناقل للإحساسات التي

يشعر بها تجاه هذا الاثر أو ذاك . وإنما الناقد هو الذى يعطيك أسبابا معقولة لاستمتاعك ، وهو الذى يحلل لك العناصر التى يتألف منها الاثر الفنى والتى جعلتك تصل إلى هذا المخرى أو ذاك ، إنه كالطبيب الذى يعلم لماذا تستفيد من هذا الطعام أكثر من ذاك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغذاء دون غيره أن يحدد نشاطك وينمى خلاياك . ومن ثم فإن أحكامنا على الاثر الفنى محتاجة إلى التأنى فى التحليل والكشف عن العناصر المكونة للعمل الأدبى حتى تكون أحكاما موضوعية ومن ثم صادقة ونافعة .

هذا وإننا نرجو أن نكون فى النهاية قد أسهنا بهذا الجهد المتواضع فى تشويق القارئ على الاهتمام بهذا الميدان الجديد فى حياتنا الأدبية والثقافية ، ميدان العمل من أجل إقامة نهضة مسرحية فى مجتمعنا المتطلع إلى حياة أسعد وأكمل .

والله الموفق والمعين .

محمد زكى العشماوى

الأدب المقارن

التعريف به - أهميته العلمية - موضوعاته ومجال البحث فيه

أولاً : التأثير والتأثر وعالمية الأدب والفكر :

ليس شيء أقدر على جمع شتات هذا العالم ولمّ شمله والتوحيد بين أجناسه وشعوبه من انتشار الثقافات والحضارات ، فهي الشيء الوحيد الذي يهب نفسه للتاريخ . وواجب كل قادم جديد إلى الأرض أن يصيب قدراً من هذا التراث الذي تُسَلِّمُهُ الإنسانية إلى الشعوب جيلاً بعد جيل مهما اختلفت لغاتهم وأزمانهم ، فإن ثمرة الفكر تتجاوز حدود الزمان والمكان وليست بحاجة إلى جواز سفر أو إلى تأشيرة دخول ، فالأدب والفكر وكذلك العلم أجنحة طائرة تهبط في كل أرض وتجتاز كل مكان ، وتحط بأجنحتها فوق ما تشاء من بلاد ، مخترقة الحواجز ، تنفذ إلى قلوب من يريد لها ، وتعانق فكر من يهواها .

فالأديب والمفكر والعالم هم جميعاً أبناء هذا الكوكب لا ينتمون إلى حدود جغرافية أو مكانية محددة ، وإنما انتماؤهم إلى الإنسان ، إلى البشرية ، إلى هذا العالم الفسيح الذي نعيش فيه وبالضرورة فإن كل نتاج لأديب أو عالم أو مفكر ، بعد أن يصدر ويُشَرَّف في الناس ، يصبح ملكاً لجيله وللأجيال وللфكر لا للمفكر . فكل نتاج من هذه يهب نفسه للتاريخ ويصبح ملكاً للإنسان .

ومن هنا فلم نجد نرى في زماننا هذا شعباً أو أمة ، بعد هذا التطور في وسائل الإنتاج والتوزيع وتقدم الفكر والعقل والتكنولوجيا ، وازدياد الروابط والصلات التي تجمع بين الناس في شتى أنحاء العالم ، لم نجد نرى في زماننا هذا شعباً أو أمة تغلق نوافذها على العالم ، وتبقى محجوبة عن تراث الإنسانية الفني والفكري في عصورها المختلفة .

وكثير من هذا التراث ينتقل عبر الترجمة والشروح والتعليقات والإبداع الفني والتذوق الأدبي فيدعو كل أمة إلى الاغتراف من منابعه تستسيغه وتهضمه وتمثله ثم تخرجه للناس مرة أخرى مصبوغاً بلون تفكير كل أمة مطبوعاً بطابع عقائدها . .

وفي تاريخ الأمم شواهد بارزة على هذا ، نخذ مثلاً حركة المد الزاخر في تاريخ المسلمين في القرن الثاني الهجري وما بعده ، حين شغل العلماء باللغة وما يتصل بها من دروس وبحوث وما تلا ذلك من جمع لمصادر كثيرة مختلفة قامت فيها حركة الترجمة عن اليونانية والفارسية والهندية بدور كبير . « ولقد سارت تلك الحركة على مرحلتين : الأولى يعمل فيها العلماء فرادي كل بحسب مزاجه ودون أن يكون للدولة شأن بهم ، والثانية ، فقد كان للدولة فيها سبب عظيم إذ انشأ المأمون ما يسمى بيت الحكمة حيث يجتمع القائمون على الترجمة تحت رعاية الخليفة ، وكان نتيجة ذلك أن أصبح بين يدي الدارسين ترجمات لمعظم مؤلفات أرسطو وما كتبه الشارحون للأفلاطونية المحدثة وبعض محاورات أفلاطون ، ومعظم مؤلفات جالينوس ، وأجزاء مما كتبه غير جالينوس في الطب ، فضلاً عن المؤلفات الأخرى في ميادين العلوم ، ومنها كتاب اقليدس ، وكتاب أرسميدس ، وهكذا فلا تكاد تبلغ نهاية القرن الثالث الهجري إلا وقد شهدت العربية محصولاً طيباً مما أنتجه السابقون في ثقافات أخرى»^(١).

(١) مقال الدكتور زكي نجيب محمود بعنوان «نمل ونحل» المنشور بجريدة الأهرام المصرية بتاريخ ١٢/١٢/١٩٨٢ .

ثم لا يكاد يمضي على ذلك قرن من الزمان فيأتي القرن الرابع الهجري فإذا هذا الحصاد من الترجمة ومن التراث الفكري والفلسفي المنقول من ثقافات أجنبية ، إذا هذا كله قد تحول عند العرب في القرن الرابع إلى ألوان جديدة ومبتكرة ، كانت ثمرة لما تمثله العرب واستساغوه من ثقافات ثم طبعوه بطابعهم . فانظر مثلاً إلى أبي حيان التوحيدي تجد نفسك أمام فكر جديد لا عهد للعربية به من قبل ، فلا هو يشبه ما سبق من تراث عربي ولا هو يعتبر نقلاً كاملاً لما ورد من فكر أجنبي وافد ، وإنما هو مزاج جديد فريد . ولم يكن أبو حيان وحده في استساغة التراث اليوناني وهضمه وتمثله ، بل ظهرت أسماء لعباقرة كان لهم شأن كبير في حركة التطور الفكري والثقافي والعلمي في مشرقنا ومغربنا العربيين ، كما كان لهم أثر واضح بعد ذلك في عصر النهضة في أوروبا حينما تحول هذا الفكر العربي إلى الغرب عن طريق النقل والترجمة فأتى ثماره وأينع أزهاره عند المفكرين من علماء الغرب وأدبائه .

من هذه الأسماء اللامعة فلاسفة : كالفارابي وابن سينا وابن رشد ، وشعراء كبار : كالمتنبي وأبي العلاء ، ونقاد مشهورون تركوا بصماتهم على مسار التاريخ مثل عبدالقاهر الجرجاني ، وعلماء في الرياضة والفلك والكيمياء والطب وغير ذلك من شتى جوانب الفكر والأدب .

وما حدث عندنا نحن العرب حدث مثله تماماً في أوروبا في أواخر عصورها الوسطى حين انكب الدارسون والباحثون على آداب اليونان وتراثهم ينهلون منه ويجمعون كما جمعوا من ثقافة الرومان والعرب العديد من ألوان الفكر الفلسفي والأدبي واختزنوه ، تماماً كما يصنع النحل بطعامه المدخر جمعاً وتحريناً حتى حان الحين ، بعد ترجمة هذا كله ونشره ، فإذا هذه الثقافات المجموعة والمدخرة تبدأ تعطي ثمرها وتزهر ، فإذا أوروبا أمام روح جديدة وعالم جديد . ولم يكن هذا العالم الجديد ليبرز بيروز أفذاذ في الفن من أمثال « روفائيل » « ومايكل أنجلو » « وليوناردو دافنشي » وغيرهم ، أو بظهور أدباء عظماء مثل شكسبير ، بل لقد تبدى هذا العالم الجديد في تطور.

الحياة ذاتها ، وفي الوهج الذي أصاب كل شيء حين شملت الجدة سائر مظاهر الحياة ، وسادت في الناس نشوة وفرحة غريبة كفرحة الطفل حين يلتقي بشيء جديد ، ودبت في الحياة روح المغامرة ، فبدأت الكشف ونشط الرحالة والمكتشفون ، ودخل العالم عضراً جديداً من الرؤية والاكتشاف والأدب والفن والاهتمام بالإنسان في تطوره ونموه^(١) .

هذا الانفتاح على الثقافات المختلفة ، وهذا الامتزاج بين لوتين من الآداب أو بين حضارتين وثقافتين ، وهذا التفاعل المثمر الذي يتم بين شعوب العالم جدير بأن يبعث الحياة والتطور في آداب الأمم ، وأن يجعلها متعشة مزدهرة تسري فيها دفقة العافية ، وتنتشر في دمائها عناصر إحياء وتجديد ، فتظهر فنون لم تكن موجودة من قبل ، وتتلون الحضارات بألوان جديدة ، ويبدو الإنسان المبدع سواء أكان شاعراً أم كاتباً أم فيلسوفاً أكثر قدرة على الدخول في حوار حضاري مع العالم ، وأكثر عمقاً في إنتاجه ، بل ربما استطاع أن يُحوّل الاتجاه الأدبي والفكري في بلده ، وأن يتمكن من خلق أشكال جديدة من الفن لم تكن لها وجود من قبل .

ولا يقف أثر الانفتاح على الثقافات الأجنبية عند هذا الحد بل سثمر حركات الامتزاج والتفاعل نضوجاً ونمواً ملحوظاً في النشاط النقدي والدراسات الأدبية بصفة عامة ، حيث تكثر الشروح وتتعدد اتجاهات النقد الأدبي وتزدهر أبحاثه فتكشف عن كثير من مظاهر التجديد في أدب الأمة وعلاقة هذا الجديد بالتأثر بالآداب الأخرى وما أنتجه هذا التفاعل من حركة التطور في الأدب والفن على السواء . ومن هنا يبرز دور الأدب المقارن وأثره البالغ في إثراء حركة النقد الأدبي وتجديد اتجاهاته ومذاهبه .

ولعل من أبرز مظاهر التأثير والتأثير بين الآداب ما كان من تأثير أدباء اليونان وثقافتهم وفلسفتهم من الرومان القدماء . فالتاريخ يشهد بأنه لم يكن

(١) المصدر السابق

للأدب اللاتيني من أصالة تذكّر ، وظل كذلك حتى امتزج بالفكر اليوناني أدباً وفلسفة ، ثم ما كان لذلك من ثمرة في ازدهار الأدب الروماني عندما أخذ يتمثل تلك الثقافة ويحاول محاكاتها والسير على منوالها . ومن هنا جاءت دعوة هوراس (٦٥ - ٨ ق. م) في مقاله عن الشعر حين يقول :

« اتبعوا أمثلة الاغريق ، واعكفوا على دراستها ليلاً ، واعكفوا على دراستها نهاراً » .

ثم حذا حذو هوراس من بعده نقاد رومانيون آخرون منهم «كانتيليان» (٣٥ - ٩٦ م) ، وخطا خطوات واسعة في تحديد القواعد ووضع الأسس التي تكون عليها محاكاة اليونان ، فقد سنّ لهذه المحاكاة قواعد عامة^(١) .

وما حدث عن الرومان من محاكاة الآثار اليونانية ومحاولة التأثير بها حدث في عصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر عندما عكفت الآداب الأوروبية على الآداب القديمة من لاتينية ويونانية - وكان للعرب كما أشرنا من قبل الفضل في توجيه الأنظار إلى النصوص اليونانية بما قاموا به من ترجمات وبخاصة أرسطو ، وحاول ادياء وعلماء عصر النهضة الرجوع إلى تلك النصوص في لغاتها الأصلية ثم أخذوا في طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها .

هذه الجهود المثمرة التي قام بها رجال عصر النهضة في الرجوع للآداب اليونانية والرومانية ومحاولة محاكاتها كانت أشبه بالثورة الفكرية في ذلك العصر . وكان لها كبير الأثر في حركة الدفق والعصف التي جعلت من عصر النهضة عصر إحياء وبعث وعصر تجدد وارتقاء في الفكر والأدب ، وكل ذلك بفضل الرجوع إلى الآثار القديمة يونانية ورومانية ، وبفضل تمثيل العقول لها ثم تحويلها إلى ثمر جديد .

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال - الأدب المقارن - الطبعة الثالثة ص ٢٢ ، ٢٣ .

وإذا كان الانفتاح على الآداب العالمية يبعث في أدب أمة من الأمم هذا النمو والازدهار والتطور ويدفعها إلى الأمام ، فإن الانغلاق والانطواء على النفس والعزلة سوف تؤدي بالضرورة إلى أن يتحول أدب الأمة إلى الوهن والضعف والذبول ، فتعترية حالة من الركود تعوق حركة تطوره وتقف دون نموه فيصبح قطعة متلكئة من الزمن الغابر .

ونظرة إلى ما قبل المائة والثمانين عاماً الأخيرة . التي انفتحت فيها نوافذنا على العالم الغربي والأوروبي ، والتي نشطت فيها حركات الترجمة ونقلنا فيها معظم ما ساد أوروبا من تيارات فكرية وثقافية في مجالات الأدب والفلسفة ، نقول إن نظرة إلى موقفنا قبل المائة والثمانين سنة هذه تشير إلى مدى الركود والجمود الذي أصابنا حين تفوقعت جهودنا وانطوت على نفسها ، فحجبنا عن أنفسنا النور فجمدت أعمال كتابنا وشعرائنا وصارت ضريحاً من أضربة التاريخ .

ولكننا عندما فتحنا قلوبنا وأبوابنا على العالم بدأنا نفتح على نهضة جديدة كان لها أثرها في المجالات العديدة من الفكر والفن والأدب ، وظهرت آثار وفنون أدبية ، وتطورت بشكل لم نكن نتوقعه ، وبدرجة لم نعد نستطيع ملاحظتها ، وخاصة في مجالات القصة والمسرح والفنون التشكيلية وبعض تجارب الشعر العربي الحديث - وينبغي أن تظل حركة الانفتاح هذه في تدفقها وحرارتها ونشاطها تعمل في اتجاهيها المعروفين : وهما النقل والتخزين والادخار ، ثم التمثيل والهضم والتحويل إلى ثمار جديدة . ذلك إذا أردنا لحضارتنا أن تعتدل على ساقين ، وأن تظل متفاعلة ومتوازية مع حضارات العالم .

ثانياً : الأدب المقارن : معناه وتحديد مدلوله :

إن ما تحدثنا عنه سابقاً في موضوع التأثير والتأثر ، وعالمية الأدب والفكر وما ينشأ عن ذلك من دراسات وبحوث تتصل بهذه التيارات العالمية

ومدى صلتها بالأدب القومي ، وتأثيرها فيه ، وما يترتب على ذلك من ثراء أو تطور أو نمو أو تحول لكل من الأدبين القومي والأجنبي . نقول إن هذه التيارات بتأثيرها وتأثرها هي القاعدة التي ينهض عليها ما نسميه اليوم : بالأدب المقارن ومجالات بحثه .

فهذا التلاقي والتمازج الذي أوضحناه في الصفحات السابقة ، واختلاط أدبين أحدهما مكتوب في لغته القومية والآخر مكتوب بلغة أجنبية ، ثم البحث في آثار هذا الاختلاط من تفاعل بين الأدبين ، وما نتج عنه من أخذ وعطاء ، سواء على المستوى الإبداعي أو الابتكاري الفني أو على مستوى النقد الأدبي هذه جميعها هي المحاور الأساسية التي يدور حولها هذا العلم الحديث الجديد المسمى بالأدب المقارن .

وواضح من طبيعة هذا العلم أن النتائج المباشرة التي يمكن أن تؤدي إليه أبحاثه هي :

أولاً : تتبعه لطبيعة سير الآداب العالمية والكشف عن الحقائق الفنية والإنسانية في هذه الآداب .

وثانياً : النظر في مدى التعاون والتأثر الذي تم أو تحقق من خلال انتقال أدب إلى أدب آخر ، ثم الكشف عن مظاهر التجديد وطبيعته وعلامات هذا كله من الآثار الأدبية المستفيدة من هذا التأثر ، ثم المقارنة بين هذه الاتجاهات الجديدة في الأدب القومي وبينها في الآداب العالمية الأخرى .

وثالثاً : الارتقاء والتطور في البحوث النقدية ، إذ سوف يصبح الأدب المقارن بدراساته وبحوثه أساساً هاماً ولا غنى عنه في النقد الحديث ، وذلك بعد أن تُقدِّم بحوثُ الأدب المقارن ودراساته تلك المادة المتسعة والغنية والتي كشفت عن طبيعة تلك التيارات الجديدة في الآداب العالمية ، وحين تحاول هذه البحوث أن تكشف عن الخصائص والقواعد والأصول لهذه الآداب . وهذه نتيجة هامة بل أثر عظيم من آثار الأدب المقارن وما أثمر من جهود في

الكشف عن الأسس الفنية ، وفي إثراء الدراسات النقدية على نحو أصبح فيه النقد الحديث هو النقد المقارن ، حتى صارت هذه هي التسمية الشائعة للبحوث النقدية الحديثة ، نظراً لأهمية البحوث المقارنة في جلاء كثير من جوانب النقد الأدبي الحديث .

ويحاول العلماء الذين يضعون تعريفهم للأدب المقارن أن يكونوا أكثر دقة وحيطة في تحديد مدلوله حتى لا يكثر الخطأ في فهمه ، وبالتالي في دراسته التي قد تتعثر خطاها نتيجة لذلك الخطأ ، وقد يؤدي عدم الدقة في فهم مدلوله أحياناً إلى تنفير كثير من الدارسين عنه ، وتضليلهم في جدواه . لذلك حرص معظم الذين ألقوا في هذا الفن ، وهم قليلون في عالمنا العربي ، حرصوا على إعطاء تعريفات محددة إلى حد كبير ، خشية الوقوع في اللبس أولاً ، ولأن الأدب المقارن قد أصبح له الآن مفهوم حديث صار به علماً عن علوم الآداب الحديثة ، وهذه تقتضينا الدقة في تحديد ماهيته وموضوعات دراسته .

وللدكتور محمد غنيمي هلال تعريفه للأدب المقارن ، وهو تعريف يتوخى فيه الباحث الدقة التي يحرص عليها تجنباً لأي خلط قد يؤدي إلى نتائج قد تجنح بنا بعيداً أو تحيد بنا عن القصد . وسنعرض هنا لهذا التعريف رغبة في المزيد من الاستيضاح والفائدة . يقول الباحث : « مدلول « الأدب المقارن » تاريخي . ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، في حاضرها أو في ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أيا كانت مظاهر هذا التأثير والتأثر : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تُعالج أو تُحاكى في الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول

بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتّاب ، ثم ما يمت إلى ذلك
بصلة من عوامل التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكتّاب»^(١).

وفي النص السابق جملة من الحقائق تحتاج إلى المناقشة والنظر :

أولاً : يستوقفنا في هذا التعريف : كلمة تاريخي حين قال في أول
التعريف « مدلول الأدب المقارن تاريخي » وهذه الكلمة تحتاج إلى وقفة :
فالمقصود منها أن كلمة المقارن لا يقصد بها في هذا المجال المقارنة بمعناها
اللغوي ، بل يجب أن تؤخذ بمعناها التاريخي ، أي أن تكون دراسة الأدب
المقارن هي دراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب
الخارجة عن نطاق اللغة القومية التي كتب بها . ومن هنا كانت التسمية
الأقرب لهذا الفن هو « التاريخ المقارن للآداب » أو « تاريخ الآداب
المقارن » .

وليس معنى هذا الكلام أننا نهمل الجانب اللغوي فهذا امر لا يمكن
وروده على الذهن ، لأن اللغة هي مادة الأدب الأولية ، وهي مستودع
الإحساس والفن والصورة ، وأدوات البناء والإبداع بكافة نواحيها . فاللغة من
غير شك هي أساس جوهري في فهم مكنون الأدب وما يحتويه من مضامين
فكرية أو فنية - كما أن الناحية الفنية هي في حد ذاتها مقوم هام من مقومات
الأدب - ولأن اللغة على هذا القدر من الأهمية في فهم الأدب فقد خشي
الكثيرون في بادئ الأمر أن تقف اللغة عقبة في سبيل هذا النوع من
الدراسة ، ونعني بها دراسة الأدب المقارن ظناً منهم أن اللغة لها حدودها
الحصينة التي قد تحول دون انتقال الأفكار في صورها الفنية

ولكن لم تلبث هذه العقبة أن تلاشت عندما أدرك الناس أن من الحقائق
التي لا تقبل الشك أن الآداب تتبادلها الأمم فيما بينها ، ويحدث التأثير والتأثر
على الرغم من اختلاف اللغات ، وأن الترجمة كفيلة على رغم ما فيها بأن

(١) الأدب المقارن - محمد غنيمي هلال ص ٩ ط ٣٠

تحمل ما تنطوي عليه اللغة المنقول عنها من إمكانات فكرية وفنية .

ثانياً : واللغات - وهذه نقطة يجب التنبه إليها - هي التي تضع الحدود الفاصلة بين الآداب العالمية ، بمعنى أن لغة الآداب هي ما يعتدُّ به الأدب المقارن في دراسته للتأثير والتأثر المتبادلين بين أدبين يُقارن بينهما . فالاعتبار هنا للغة وليس للجنس البشري . فكل ما كتب باللغة العربية يعد أدباً عربياً مهما اختلفت جنسية الكاتب أو الشاعر الذي قام بالتأليف . فكثيراً ما يحدث أن يكتب شاعر أو كاتب أدباً باللغة العربية وهو ليس من العرب ، عندئذ يكون الاعتبار للغة التي كُتِبَ بها الأدب بغض النظر عن جنسية كاتبها ، ذلك أن الأدب المقارن لا يُعنى إلا بمقارنة الآداب المكتوبة بلغتين مختلفتين .

ثالثاً : يقتضينا توضيح معنى الأدب المقارن ، وفهم مدلوله الفهم الصحيح ، أن نستبعد من دراسته ما ظُنَّ أنه داخل فيه خطأ ، فقد اختلط سبيل البحث في هذا العلم عند بدء نشأته ، وأقحم عليه بعض الدارسين موضوعات ليست من صميمه بل هي خارجة عن نطاقه ومجاله : مثال ذلك ما يعقد من موازنات بين أدباء أو شعراء من آداب مختلفة دون أن يكون بين هؤلاء وهؤلاء صلات تاريخية مشتركة أو أن يكون قد تم نوع من التأثير بين أديب وأديب ، ونُسوق هنا للدلالة على ما نقول المثال الذي ساقه الدكتور محمد غنيمي هلال ، فقد ذكر أن الكاتب الفرنسي الكبير (ستندال) Stendhal (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ألف كتاباً عنوانه « راسين وشيكسبير » حاول فيه الكاتب مقارنة الاتجاه التقليدي عند راسين بالاتجاه الإبداعي عند شكسبير ، وفي هذا الكتاب يثور الكاتب على القواعد الكلاسيكية الجامدة والتحكمية ، وينتصر لحركة التطور التي برزت بشكل واضح في مسرحيات شيكسبير وفي الاتجاه الروماني بصفة عامة ، ويشيد باتجاه شيكسبير الذي جعل تركيزه على القلب الإنساني والاتجاهات النفسية للشخصية وتأثيرها في سلوك الإنسان وما يصادف القلب الإنساني من عقبات .

مثل هذه الدراسة ليست من الأدب المقارن في شيء ، وإن وقعت بين شاعرين من لغتين مختلفتين ، ومع ذلك فليس هذا الذي قام به « راسين » من الأدب المقارن ، لا في منهجه ولا في موضوعه - ذلك أن الصلة التاريخية المتصلة أو المرتبطة بقضية التأثير والتأثر ليست واردة هنا ، فليس بين شيكسبير وراسين صلة تاريخية ما . إذ لا بد من صلة ما ينشأ عنها بين الأدبين توالد وتفاعل . فأين هذا التوالد والتفاعل الذي كان ثمرة تأثر أو تأثير بين الشاعرين؟^(١) .

كذلك لا يدخل في نطاق الأدب المقارن ما يعقد من مقارنات أو موازنات بين شعراء أو كتاب داخل الأدب القومي الواحد ، فإن هذه الموازنات تدخل في نطاق الدراسات النظرية المتصلة بأدب أمة من الأمم ، وسواء أكانت هناك صلات تاريخية بين نصوص من داخل الأدب القومي الواحد أم لم تكن ثمة صلات تاريخية فلا تُعدُّ مثل هذه الدراسات التي تتناول النصوص المختلفة داخل الأدب القومي الواحد من مجالات البحث في الأدب المقارن . فالموازنات بين أبي تمام والبحتري مثلاً في الأدب العربي القديم ، أو بين حافظ وشوقي في الأدب الحديث ، وكذلك الموازنة بين « كورني » و« راسين » أو بين راسين و« فولتير » في الأدب الفرنسي ، هي موازنات تدخل في تاريخ الأدب القومي ، وفي نطاق الأدب الواحد ، بينما مجال الأدب المقارن مجال دولي يربط أدبين مختلفين أو أكثر .

وإذا أردنا أن نسوق بعض المقارنات التي تدخل في صميم الأدب المقارن فإننا نذكر على سبيل المثال لا الحصر ، تأثير الأدب اليوناني واللاتيني في أدب كتاب عصر النهضة وشعرائهم من واقع نظرية المحاكاة للأدبين التي ذكرناها سابقاً .

أو أن ندرس مثلاً موضوع « مجنون ليلي » في الأدبين العربي والفارسي

(١) الأدب المقارن ص ١١ ، ١٢

حين نحاول الكشف عن أوجه التأثير والتأثير ، وكيف اختلف تناول وتطور ، وكيف بُعِدَ موضوع « مجنون ليلي » من الأدب الفارسي عن ميدان الحب والغزل العذري الى ميدان التصرف والرمزية في الأدب الفارسي

أو أن ندرس « المقامات » من الأدب العربي كيف نشأت وتطورت ، ثم بعد ذلك كيف انتقلت الى الأدب الفارسي ، وما أوجه التأثير والتأثير بين الأدبين ، وماذا أثمر هذا التأثير من الأدب الفارسي .

أو أن ندرس مثلاً تأثير شكسبير في المذهب الروماني في فرنسا ، وكيف استطاعت مؤلفات هذا الشاعر الكبير التي ثار فيها على الكلاسيكية وجاوزها ، كيف استطاعت معالم التحديد عنده أن تؤثر من الحركة الرومانسية في فرنسا بعد ذلك ؟ وهل ثمة بذور من التفاعل والتوالد نتجت عن تأثير الشاعر في الاتجاه الفرنسي بعد ذلك ؟

مثل هذه الموازنات الأخيرة هي من صميم الأدب المقارن ، بينما تعد الموازنات الأولى من صميم الأدب القومي .

رابعاً : وعلى الرغم مما شرحناه وأوضحناه مما يدخل في نطاق الأدب المقارن فإن ما قلناه حتى الآن إنما يدخل في نطاق الصلات الدولية بين مختلف الآداب في حين يمكن أن تتجاوز موضوعات الأدب المقارن هذا الى البحث في مدى تأثير كاتب من الكتاب أو شاعر من الشعراء بأدب لغة أخرى غير لغة التي يكتب بها . أو تأثيره بكتاب أو شعراء معينين من آداب مختلفة .

والأمثلة على ذلك كثيرة مثل تأثير الكاتب الانجليزي « توماس كارليل » Thomas Carlyle (١٧٩٥ - ١٨٨١) بالكاتب الألماني جيته Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ، وقد أفضى هذا التأثير الى تأويل كثير مما كتبه جيته وفهمه فهما قد يبعد عن الحقيقة أحياناً . ذلك أن كارليل قد ذهب في فهمه لجيته الى حد قوله بأنه رجل متدين خاضع لما تفرضه الأخلاق القديمة ، وأنه

ملتزم بالواجب ولم يلحظ أو يهتم بما في إنتاجه الأدبي من جوانب السخرية والإلحاد والحجود والاستجابة الى الملذات^(١). وهذا مثل لما يطلق عليه تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى أو ما تأثر به من كتاب أو شعراء آخرين .

وثمة شيء آخر يدخل من تأثير كاتب ما بأدب كاتب آخر في لغة أخرى ونعني به ما يسمى « بالتأثير العكسي » وهو ان يختلف كاتب في تنازله لشخصية ما يكون قد تناولها من قبله كاتب آخر ، فيفرض علينا مفهوماً معاكساً أو عكسياً لهذه الشخصية ، مفهوماً مغايراً لما قرأه في الأدب الآخر ، مثلاً ذلك ما حدث عندما تناول شوقي موضوع كليوباترة ، فقد رأى فيها شوقي مثلاً للمرأة الوطنية المخلصة التي تقدم مصالح وطنها على مصلحتها الشخصية ، وتضحى بحبها من أجل وطنها ، هكذا كانت رؤية شوقي لكليوباترة في مسرحيته المعروفة من حين كانت الرؤية السابقة في الآداب الأوروبية عند تنازلها للموضوع على نقيض ذلك تماماً ، ففي جميع المسرحيات الأوروبية التي تناولت كليوباترة نرى شخصيتها هي شخصية المرأة التي تبدو مستهترة لعباً مغرقة في الملذات تتخذ سبلاً ملتوية الى غاياتها وتحقيق مآربها .

ثالثاً : أهمية الأدب المقارن وقيمه العلمية :

نستطيع أن نستنتج محاسبة جملة من النتائج الهامة تشير الى أهمية هذا العلم الجديد والفوائد التي تعود علينا من دراسة :

١ - أولى هذه النتائج ما يؤدي به هذا العلم ، وهو يرسم سير الآداب في علاقاتها بعضها ببعض ، من توطيد العلاقات والتفاهم بين الشعوب المختلفة ، وبالتالي ما يستتبع ذلك من تقارب يتم بين التراث الفكري لهذه الشعوب . ولا يخفى ما من هذا من تفاعل وتوالد يعود على الدراسات الأدبية

(١) المرجع السابق

بالخصوبة والنماء والتطور ، وكذلك على الأدباء والكتاب ، بل والثقافة العامة والتطور الحضاري للشعوب . ومن هنا كان الأدب المقارن عاملاً هاماً من دراسة المجتمعات وتفهمها ، ودفعها إلى التعاون .

٢ - ما ثمره هذه الدراسات من بحوث لا يكفي بعرض الحقائق أو الصلات العامة بين أدبين أو أكثر ، بل يتعمق إلى شرح الحقائق شرحاً فنياً وتاريخياً مدعماً بالبراهين وبدراسة النصوص وتحليلها ثم النفوذ إلى جوانب كل أدب للكشف فيها عما هو قومي وما هو دخيل . وليس من شك أن مثل هذه الدراسات المتعمقة والدقيقة والمفصلة سوف تترك لنا زاداً من المعرفة الإنسانية جديراً بالاهتمام والتسجيل . كما أنها في ذات الوقت ستقدم خدمة جليلة للأدب القومي حين تكشف عما فيه من أصالة ، وما طرأ عليه من تطور .

٣ - يقوم الأدب المقارن بدراسة التيارات الفكرية والأدبية ، ومذاهب الكُتَّاب والمفكرين المختلفة وتأثير الفلسفات التي نشأت وأثرت في تيار أدبي معين ، ثم كيف أثر ذلك بالتالي في أدب شعب من الشعوب ، ثم هو يدرس كذلك الأجناس الأدبية ، من مسرح وشعر وقصة ورواية ، ويحاول تعقب عناصر الإبداع الفني في كلٍّ ، ومسار التأثير في كل جنس أدبي ، ثم يذهب إلى تعمق إنتاج الكتاب والشعراء في الأدب القومي ودراسة مدى تأثيرهم بالأداب العالمية ، والكشف عن حدود هذا التأثير وقيمه وأهميته بالقياس إلى شخص الكاتب أو الشاعر ، ثم بالقياس إلى التطور الأدبي للأدب القومي من ناحية أخرى .

٤ - يتضح مما سبق أن الأدب المقارن هو أساس جوهري من أسس دراسة تاريخ الأدب والنقد الأدبي بمعناه الحديث ، ذلك أن دراستنا للأدب المقارن هي في واقعها كشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومي وتتبع لجميع العناصر الأبداعية التي يتلاقى عندها الأدباء المقارن بينهم ، وفي هذا تتبع دراسة نقدية ضخمة تعمل على توجيه الوعي الإنساني

بعامة ، وعلى يقظة وتطور الوعي القومي بخاصة ، وتترك لنا تراثاً نقدياً وأدبياً هو في حقيقته ثمرة لدراسة الصلات الأدبية العالمية في ذاتها . وفي عصرنا الحديث لا يمكن أن تتم دراسة نقدية حقيقية أو دراسة لتاريخ الأدب بدون معرفتنا بالصلات الأدبية العالمية ، والوقوف عندها وقوف إمام ووعي وفهم .

بحوث الأدب المقارن ومناهجها

انتهينا فيما سبق إلى أن موضوع الأدب المقارن بصفة عامة هو تبادل التأثير والتأثر بين آداب اللغات المختلفة ، وهذا التبادل ليس مقصوراً على ناحية واحدة أو مجال واحد ، وإنما تتسع دائرته فتشمل الأجناس الأدبية والصور الفنية ، والموضوعات الأدبية ، والمذاهب الفكرية ، والأساطير ، والنماذج البشرية . وغير ذلك . ولننظر الآن في شيء من الاختصار إلى ميدان البحوث في الأدب المقارن والتي عادة ما ننظر فيها إلى الوسائل التي استخدمت في انتقال أدب لغة إلى أدب لغة أخرى ، كما وننظر فيها إلى الموضوعات المتبادلة نفسها . ولنبدأ الآن بالوسائل .

أولاً : عوامل انتقال الأدب ووسائله :

يتم هذا الانتقال عن طريق عاملين : أولهما : الكتاب وثانيهما : الكاتب .

١ - أما الكتاب فهو المستودع الحقيقي للثقافة وهو وسيلتنا التقليدية والثابتة في الحفاظ على الفكر والتراث بصفة عامة ، وهو بحق يختلف عن الوسائل الأخرى وبخاصة الوسائل الحديثة قبل الإذاعة والصحافة والتلفزيون . يختلف عن هذه في أن الكتاب هو أقدرها جميعاً على الحفاظ على ما يحتويه من مادة علمية أو فكرية إلى أكبر وقت ممكن ، والانتقال بها من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر .

٢ - وترجع أهمية الكتاب في إثبات الصلات الأدبية بين مختلف

اللغات ، فالكتب هي التي تحدد لنا مدى تأثير بلد ما أو مجتمع ما أو كاتب من الكتاب بأي إنتاج أدبي من بلد آخر . وأحياناً ما يكتب كاتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية فتكون هذه المؤلفات دليلاً على صلاته وتأثيره بأدب اللغة الأجنبية التي أُلّف بها ، وقد حدث مثل هذا كثيراً في الصلات بين الأدبين الفارسي والعربي حين يكون الكاتب يحمل اللسانين معاً ويجيد اللغتين العربية والفارسية ، وقد رأينا في الأدب الغربي مثيلاً لهذا عند الشاعر الانجليزي أوسكار وايلد الذي أُلّف بالفرنسية قصة « سالومي » .

(ب) ومن الجوانب الهامة التي يقوم بها الكتاب في النقل من أدب إلى آخر قضية الترجمة ، فالترجمة كما نعلم وسيلة هامة من وسائل نقل الآداب من أمة إلى أخرى ، ولقد شاهدنا دور الترجمة وأثر هذا الدور في أدبنا العربي ذاته وفي فلسفتنا الإسلامية كذلك فقد كان للترجمة عن اليونانية في القرن الثاني الهجري إلى العربية تأثيرها وأهميتها ، وكذلك الحال في عصرنا الحديث أو قل في عصر النهضة الحديثة كما يسمونها أحياناً أي بعد الحملة الفرنسية على مصر ، ودور المطبعة في النشر ، ثم ما قام به رفاة الطهطاوي ومن جاءوا بعد ذلك، من المترجمين في « عصرنا الحاضر » ولا يخفى ما كان للترجمة من دور في نقل الآداب الأوروبية وكذلك الفكر الأوروبي ثم ما تلا ذلك من تأثير وتأثر . ومن مهام الأدب المقارن أن يرجع الى الكتب المترجمة لمراجعتها على الأصل ثم الكشف من خلال الترجمة والمقارنة عن دلالات خاصة في نوع الترجمة أولاً ومدى دقتها ، ثم في مجال التأثير والتأثر عند المقارنة بين الأدبين لتحديد أنواع التأثير وكيفيةها .

(ح) ومما يدخل في مجال « الكتاب » مراجعة كتب النقد والدوريات ونعني بها المجلات الأدبية ، وكذلك ما ينشر بالصحف من مقالات . فإن تتبع هذه البحوث وما ينشر بدور الصحف والدوريات الأدبية وغيرها يعتبر قناة من القنوات الهامة من دراسة الشعراء والكتاب والمفكرين الأجانب . فكثيراً ما تزخر صفحات من هذه بدراسات لها أهميتها في التعريف بالأدباء الأجانب .

وكثيراً ما قدمت صحافتنا العربية ومجلاتنا الأدبية منذ مطلع هذا القرن العديد من الشخصيات الأدبية وقد رأينا اهتمام بعضها بالكتاب الروس العالميين كما كانت تفعل جريدة « البلاغ » المصرية في وقت من الأوقات . وإذا راجعنا مجلة المجلة أو الثقافة أو الرسالة أو الآداب أو غيرها من المجلات في أعدادها المختلفة فسنعثر على ثروة من الدراسات عن كتاب وأدباء وشعراء ومفكرين من أمم أجنبية مختلفة . هذه الدراسات لا غنى عنها في بحوثنا في الأدب المقارن لأنها إحدى الوسائل المرتبطة بالتأليف الأدبي الذي يُرجع إليه عند البحث في عوامل النقل والتأثير وما يترتب عليها من مظاهر .

(د) ومما يفيد أيضاً في مجال الكتب دراسة أدب الرحلات ذلك أن هذا النوع من الأدب قادر إلى حد كبير على تعريف الشعوب بعضها ببعض ، بما يكشف عن طبيعة هذه الشعوب وطبيعة فنونها وآدابها ، وفكرها ، ومجتمعاتها ، وهذه جميعها ستقدم بين يدي الدارس مادة تنفع في إلقاء الأحتواء على صلة أدب بأدب آخر ومجال التأثير والتأثير بينهما .

(هـ) ومما يعين الباحث أيضاً دراسته لأنواع الكتب وأعدادها واتجاهاتها الأدبية والفكرية ، ومدى رواج هذه الكتب في البلد التي يُدرس تأثيرها في أدب ما ، وينفع الباحث في ذلك مراجعة دور النشر والمكتبات والإحصاءات التي تصدر عن الكتب من دور الطبع المختلفة .

٢ - الكتاب أو المؤلفون :

المؤلفون وسائل أساسية وهامة مثل الكتب تماماً ، فإذا كان الكتاب هو المصدر الأول والأساس في الدراسة فإن صاحب الكتاب أو المؤلف إذا كان من المشهورين ذوي التأثير ، وكانت مؤلفاته قد تركت أثراً فعالاً وقوية في أدب أمة ما فلا غنى لنا في هذه الحالة عن الاهتمام بالكاتب وتتبع دراسة حياته وشخصية وصلاته بالبلاد الأخرى ، وكيف تمت هذه الصلات . فثمة أدباء وشعراء تركوا بلادهم وعاشوا فترة طويلة أو قصيرة في بلاد أخرى وكان

لهم تأثير أو تأثير . أمثال هؤلاء كثيرون منهم « شاتو بريان » الذي عاش في إنجلترا فترة من الزمن ، في هذه الحالة لا بد أن نقف وقفة عند حياة شاتو بريان في إنجلترا وندرس عوامل التأثير ونلم بصدى الثقافة الانجليزية في مؤلفاته ، وثمة مثال آخر هو فولتير الذي ترك فرنسا وعاش هو الآخر في إنجلترا وشارك في حياتها الثقافية والأدبية ، وكتب عن إنجلترا ، وكان له تفسيره لأخلاق أهلها وطبيعة آدابهم ، ثم ننظر فيما تأثر به هو شخصياً ، وما النتائج الأدبية التي ترتبت على هذه الصلات .

ولدينا أمثلة كهذه في أدبنا العربي نسوق منها على سبيل المثال حياة ابن المقفع ، وما كان لهذه الحياة من تأثير في دراسة الصلة بين الأدبين العربي والفارسي ، وفي تتبع عناصر خاصة في شخصيته وثقافته ، ومحاولة رؤية تأثير هذه العناصر في مجهوده الأدبي وفي الترجمة التي قام بها .

ثانياً : الأجناس الأدبية :

وهذا فرع آخر من فروع الدراسة في الأدب المقارن ، وهو موضوع واسع الانتشار بين الآداب المختلفة في صلاتها وتأثيرها بعضها ببعض . ونعني بالأجناس الأدبية فنون الأدب المختلفة من قصة قصيرة أو مروية (رواية) أو ملحمة أو مسرحية أو قصيدة غنائية أو مقالة ، فهذه وغيرها أجناس أدبية .

وعلى الرغم من الصلة القوية أو قل العضوية التي تجمع بين الأجناس الأدبية إلى حد يذهب معه بعض النقاد وعلماء الجمال إلى عدم التمييز بينهما ، بحكم كونها جميعاً فناً أدبياً بغض النظر عن تقسيمه إلى فروع وأجناس ، على نحو ما ذهب كروتشه حين جعل التمييز بين الأجناس الأدبية من التميزات الخداعة في ساحة الفن ، وقد تناولنا هذه التميزات بالدراسة في غير هذا الكتاب .^(١) ولكننا ، مع تقديرنا للموقف الذي نبغ منه كروتشه

(١) انظر قضايا النقد الأدبي وكذلك فلسفة الجمال في الفكر المعاصر للمؤلف

حينَ حدّرتنا من التمييز بين فنون الأدب وأجناسه أو بين الفنون الجميلة جميعها ، لازلنا - عند الدراسة - بحاجة ، من حيث الشكل على الأقل ، أن نميز بين القوالب الأدبية المختلفة . فلكل قالب أدبي شكله الخاص به وخاصته وطاقته ووسائل صياغته ، كما سنحاول في الفصل التالي من هذا الكتاب أن نوضح . فجميع فنون الأدب تتناول الفعل الإنسان ، تتناوله القصة والمسرحية والقصيدة الغنائية والملحمة ، ولكن كل واحدة من هذه لها أسلوبها وطرائق صياغتها وعناصرها ووسائلها في تناول الفعل الإنساني . وقد يكون الموضوع واحداً في أكثر من فن ولكن صياغة الموضوع سوف تختلف حتماً من القصة إلى المسرحية ، ومن الأثنين إلى القصيدة الغنائية . فكل فن وما خلق له كما يقولون .

هذه الأجناس الأدبية هي موضوع خصب من موضوعات الأدب المقارن . فقد يدرس أحد هذه الفنون في أدب أوروبا مثلاً دراسة تاريخية تكشف عن نشأة هذا الفن ، وعن تطوره ونموه ، ومراحل هذا التطور ثم لماذا انتشر من أوروبا في فترة من الفترات وضعف في فترة أخرى ، مثال ذلك انتشار القصة التاريخية في أوروبا في أوائل القرن التاسع عشر ثم انصراف الكتاب عنها بعد ذلك في حوالي منتصف ذلك القرن . أو مثل نشأة قصة الرعاة ومسرحية الرعاة في الأدب الأوروبي ، أو لماذا راجت مسرحية الرعاة في القرن السادس عشر في فرنسا ؟ وثمة أمثلة أخرى من أدبنا العربي ، فمثلاً يمكننا أن نتبع فنى القصة والمسرحية في أدبنا العربي في العصر الحديث لندرس نشأتها ، وعوامل التأثير والتأثير فيها ، وما هي الآداب الأوروبية التي كان لها تأثير أكبر في نشأة هذين الفنين وتطورهما عندنا نحن العرب ؟ ومن هم أشهر الكتاب الذين كان لهم أكبر الأثر من هذا التأثير وبالتالي في التطور ؟ وهل ثمة علاقة إيجابية بين كتاب بعينهم من العرب تأثروا بنظرائهم من الغرب وكيف كان ؟ وإلى أي مدى ؟ كل هذه موضوعات يمكن أن تدرس وأن تكون من صميم دراسة الأدب المقارن .

وتنهض مثل هذه الدراسة على أساس تاريخي وفني . فالدراسة التاريخية تتابع كل نوع من هذه الأنواع الأدبية وتبحث تطوره في لغتين أو أكثر ، كما تدرس العوامل التي أثرت في كل نوع داخل الأهاب المختلفة .

أما الدراسة الفنية فهي من غير شك ضرورية ، ذلك أن قضايا التأثير والتأثر في أي جنس من هذه الأجناس مرتبطة بدراسة الخصائص الفنية لكل جنس وتطور هذه الخصائص فنياً ، ثم تحديد السمات المختلفة لكل فن على حدة عبر تاريخه ، ومدى تأثير هذه الاتجاهات الفنية في أدب آخر . ولقد كان لهذه الدراسات تأثير كبير في عصرنا الحديث ، وفي تطور درس النقد الأدبي على الخصوص . فإن كثيراً من القضايا الفنية المطروحة في أدبنا العربي الحديث قد استمدت أصولها من آداب أوروبية مختلفة ، وخصوصاً في مجال الأجناس الأدبية كالقصة والمسرحية والرواية . فمن الموضوعات المألوفة دراسة القصة الرومانسية الفرنسية مثلاً وتأثيرها في القصة العربية المعاصرة .

وقد تحدث الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه الرصين في الأدب المقارن عن الأمور التي ينبغي أن يراعيها الباحث إذا هو تناول موضوع الأجناس الأدبية فحددها في ثلاث مراحل أساسية من البحث هي :

أولاً : أن يحدد الباحث الجنس الأدبي الذي يدرسه كأن يختار مثلاً القصة التاريخية أو المسرحية الكلاسيكية أو الرومانية أو القصة الريفية (وهنا يسهل التحديد لأن الجنس الأدبي عندئذ سيكون ذا قواعد واضحة ، فكلما كانت القواعد واضحة سهّل التحديد ، أما إذا كانت القواعد الفنية قليلة أو كان ذا صبغة بالأسلوب أو بلون من ألوان العاطفة مثل الوقوف على الأطلال في الأدبين العربي والفارسي فإن تحديد الجنس يكون صعباً .

ثانياً : أن يقيم الباحث الأدلة على تأثر كاتب ما أو كتاب بالجنس الأدبي الذي هو موضوع الدراسة ، ويكون الأمر سهلاً إذا صرّح الكاتب نفسه بأنه تأثر بأدب من الآداب على نحو ما فعل هيجو Hugo في محاكاة شيكسبير أو ما

فعل « الفريد دي فيني » في محاكاته للكاتب الانجليزي « ولتر سكوت » W. Scott أو كما فعل شوقي في محاكاته لشيخسبير في مصرع كليوباترة .

ثالثاً : أن يحدد مدى ما تأثر به كاتب من الكتاب بالجنس الأدبي المراد درسه فيوضح إلى أي حد أخذ عن غيره ، وإلى أي مدى كان ملتزماً أو متصرفاً في قواعد المدرسة التي يتبعها ، ثم ما هي الأسباب التي جعلته يبعد أو يقرب من النموذج الذي يتأثر به . ولا بد من أجل ذلك أن يتعمق الباحث في دراسة حياة الأديب ومجتمعه وثقافته ، وهذه جميعها تتطلب الوقوف الدقيق عند المؤلفات والإلمام بالحياة الاجتماعية وبالعصر مما يمكن الدراسة أن تكون كاشفة عن الأصالة الفنية عند كاتب من الكتاب^(١) .

ثالثاً : الموضوعات الأدبية :

من المسائل المألوفة في دراسات الأدب المقارن « الموضوع الأدبي » . والمقصود بالموضوع الأدبي أن يكون ثمة قضية أو موضوع أو شخصية تناولها أكثر من أدب في لغات مختلفة فيقوم الأدب المقارن بدراسة الصلات التاريخية والفنية في الآداب المختلفة عند تناولها لهذا الموضوع . مثال ذلك موضوع كليوباترة وهي شخصية دُرِسَتْ عالمياً وكتبَ فيها أكثر من موضوع أدبي ، عالجهها الأدب الانجليزي في رواية شيخسبير المشهورة وتناولها الأدبان العربي والفرنسي

والملاحظ أن الألمان كانوا من أكثر الشعوب اهتماماً بهذا النوع من الدراسة ويسمونه « بتاريخ الموضوعات » .

واهتم الايطاليون والفرنسيون كذلك ، بالموضوع الأدبي ولكن اهتمامهم به كان أقل من اهتمام الألمان ، وذلك لأسباب منها ضعف الرابطة بين الشخصيات في هذا اللون من البحث ، ولأن الدراسة فيه تتطلب مجهوداً كبيراً

(١) الأدب المقارن د. محمد غنيمي هلال الطبعة الثالثة ص ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ .

وإماماً بالموضوع المدروس ، وسعة في العلم . ومع ذلك فإن أمثال هذه الموضوعات لا شك أنها تفيد كثيراً في الوقوف على خصائص بعض الشعوب ودراسة نفسياتها ، والنظر في الكاتب الذي يتناول هذه الموضوعات ، وما قد يكون لديه من فلسفة أو فكر خاص .

وفي أدبنا العربي أمثلة على ذلك في صلته بالأدب الفارسي . من ذلك موضوع مجنون ليلى الذي عولج عند شعراء الفرس بطريقة تختلف عما عولج به عندنا . وسنحاول أن نعقد في هذا الكتاب مقارنة بين الرؤية العربية في موضوع مجنون ليلى وموقف الشاعر الفارسي « نظامي الكنجوي » ٥٣٥ - ٥٩٩ هـ .

ومما يدخل في مجال الموضوع الأدبي دراسة الأسطورة ، والنموذج البشري ، في أكثر من أديب وفي لغتين مختلفتين . وأبرز الشواهد على ذلك أسطورة أوريب التي تناوها « صوفوكليس » الشاعر اليوناني العظيم ، ثم تبعه في ذلك شعراء وكتاب كثيرون من مختلف الشعوب على مدى قرون طويلة ، حتى بلغ عدد المحاولات التي تناولت هذه الأسطورة ثلاثين محاولة ، منها محاولة كاتبنا الكبير توفيق الحكيم في مسرحية « الملك أوديب » .

وسيحاول هذا الكتاب أن يعرض لموضوع الأسطورة في الأدبين العربي واليوناني ، وسيعقد مقارنة بين تناول صوفوكليس لأسطورة أوديب ، وتناول توفيق الحكيم لها ، وسنحاول أن نكشف عن مدى التأثير بالأصل القديم ، ثم مدى ما أضافه الحكيم للنص القديم من جديد ، وما كشف فيه من رؤية شرقية وذاتية تنبع من فكر مستقل بعد إلمامه الواسع بالثقافة اليونانية ودراسته العميقة للمسرح اليوناني القديم .

كذلك سيحاول هذا الكتاب أن يعرض لنموذج آخر هو شخصية « بيجماليون » بين الأسطورة القديمة ، وبين كاتبين معاصرين : أحدهما انجليزي هو جورج برناردشو ، والآخر عربي هو توفيق الحكيم .

رابعاً : تأثير كاتب أو أديب ما في أدب أمة من الأمم :
كثيراً ما نلاحظ في دراستنا لمراحل الأدب في عصوره المتعاقبة عند مجموعة من الدول التي نشأت بينها صلات من نقل أو تأثير ، كثيراً ما نلاحظ تأثير كاتب ما من الكتاب البارزين من أصحاب مدرسة أو مذهب فكري أو تيار أدبي أو من ذوي الشهرة الفنية الذائعة الصيت ، قد نلاحظ تأثير هذا الكاتب في أدب أمة أخرى ، إلى حد يجعلنا نتعقب تأثيره في أكثر من كاتب أو أديب ، أذكر على سبيل المثال تأثير شعرائنا المعاصرين بالشاعر الانجليزي المشهور ت . س . اليوت ، وخصوصاً عند نشأة الشعر الحر وعند شعراء مثل بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وغيرهم ، كما نذكر كذلك تأثير بعض كتاب القصة المشهورين من أمثال « تشيكوف » وجي دي موباسان « في كُتَّابُ القصة القصيرة عندنا من أمثال محمود تيمور ويوسف ادريس وغيرهما .

وقد شاع هذا النوع من الأدب المقارن كما يقول الدكتور غنيمي هلال لدى الباحثين من الفرنسيين ، كما اعتبره أكثر فروع الأدب المقارن انتشاراً وهو يعزو ذلك إلى وضوح منهج البحث فيه والاطمئنان إلى ما يترتب عليه من نتائج تتناسب مع ما يبذله الباحث من جهد ، كما أن هذا النوع من الدراسة يتطلب سعة في الاطلاع ودقة في التحليل ، وصبراً في البحث وذكاء في فهم النصوص^(١) .

خامساً : دراسة مصادر الكاتب :

وهذه ناحية هامة من نواحي دراسة الأدب المقارن ، فكثيراً ما نرى ونحن بصدد دراسة كاتب أو أديب من الأدباء تأثر هذا الأديب بأدب أجنبي ، ونجد أنفسنا بحاجة إلى دراسة مصادر هذا التأثير ، تلك التي استقى منها هذا الأديب فنه أو اتجاهه أو موقفاً معيناً من مواقفه الأدبية . هذا النوع من البحث

(١) المرجع السابق .

عن مصادر هذا الأديب يعتبر في دائرة الأدب المقارن ، وداخلاً في منطقة من مناطق .

وهذه الدراسة تتطلب بالضرورة الرجوع إلى أدب الكاتب أولاً ، ثم محاولة تقصي الوسائل التي عاونته مع الاتصال بالأدب الآخر ، وبالتالي تتبع المصادر المختلفة التي منها دراسة البلد المؤثر وما يكون قد ترك من بصمات حية في هذا البلد على أدب الأديب ، ومن طريق قراءاته الشخصية يمكننا تتبع ما تأثر به من المصادر كتباً كانت أم اشخاصاً . كما ينبغي أن يراعى الدرس التفريق بين ما هو من قبيل توارد الخواطر وما كان تأثراً حقيقياً .

سادساً : التيارات الفكرية :

التيارات الفكرية ، شأنها شأن الأجناس والمدارس الأدبية ، لها نفس القدر من الأهمية في الانتشار والانتقال من أمة إلى أمة أو من أدب إلى أدب : والمقصود بالتيارات الفكرية هي الحركات الفكرية أو المذاهب الفلسفية التي تكون وراء تيار أدبي معين تؤثر فيه ، ويكون لها من الأدباء مَنْ يعبر عن هذه التيارات الفكرية في أدبه بحيث يصبح لدينا في النهاية ما يشبه الاتجاه العام الذي يسود عصرًا ، أو حركة من حركات الأدب ، على نحو ما سنرى عندما نتحدث عن نشأة المذهب الواقعي أو المدرسة الواقعية في الأدب ، وارتباط هذا التيار بمذهب فكري أو فلسفي^(١) ، أو عندما ندرس الوجودية عند سارتر وألبير كامو وسيمون دي بوفوتوار ، ومن قبلهم عن كير كجارد ثم ندرس أثر هذه الفلسفة في أدبائها وكتابها وما انتجوا من كتابات مسرحية أو قصصية ، ثم ننظر بعد ذلك في تأثير هذين الاتجاهين الفكريين في أدباء من بلاد أخرى تكتب بلغة أخرى غير الفرنسية . إن مثل هذه الدراسة التي تتعقب تياراً فكرياً من خلال أدب مرحلة من المراحل في بلد ما وتأثير هذه التيارات الفكرية في أدب

(١) انظر الفصل المكتوب عن الواقعية في هذا الكتاب ، وفي كتاب « الأدب وقيم الحياة المعاصرة للمؤلف .

آخر هي من صميم دراسة الأدب المقارن .

والأمثلة على هذا النوع عديدة منها دراسة التيارات الفكرية في القرن الثامن عشر وتأثير كل أدب في الأدب الآخر . أو دراسة الآداب الصوفية وفلسفاتها بين الأدبين العربي والفارسي . أو تأثير المذهب الواقعي بألوانه وأشكاله في أوروبا في أدبنا العربي في هذا العصر .

وتتطلب مثل هذه الدراسة بطبيعة الحال إلماماً بالتيار الفكري في البلدين المطلوب المقارنة بينهما ، كما تتطلب دقة في المقارنة حتى يتم تمييز ما هو منقول عما هو من باب توارد الخواطر ، وخصوصاً أن الحد الفاصل بين الاثنين دقيق ويحتاج الى خبراء متخصصين ، وعلماء على معرفة واسعة بالأدبين .

سابعاً : دراسة بلد ما في أدب أمة أخرى :

هذا النوع من الدراسة فرع من فروع الأدب المقارن ، وله أهمية خاصة في فرنسا ، وهو نوع من الدراسة يعتمد على أدب الرحلات وما في القصص والمسرحيات من شخوص مجلوبة - كما يتناول رواية خاصة لبلد من البلاد من خلال أدب أمة من الأمم ، أو رؤية كاتب معين لبلد من البلاد الأجنبية التي عاش فيها . وليس من شك أن هذا النوع متوافر في الآداب المختلفة نتيجة للرحلات المتصلة بين الشعوب ، وأحياناً الهجرات التي يقوم بها أدباء في بلد ما إلى بلاد أخرى ينتقلون إليها ويقيمون بها . وتنقسم هذه الدراسة الى نوعين :

الأول : « دراسة بلد ما كما يصوره أدب « آخر » .

والثاني : « دراسة بلد ما كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى »^(١) .

(١) الأدب المقارن للدكتور غنيمي هلال ص ١٠١ .

وأمثلة النوع الأول صورة انجلترا في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر ، وكذلك صورة أسبانيا في الفتح العربي منذ الفتح الاسلامي . وفي هذا لا بد من الوقوف على تاريخ الأدباء الذين انتقلوا إلى البلد الذي يراد تصويره أو رسم صورة عنه ، ثم تبحث الدراسة في مدى صدق هذه الصور ، وهل هي بالفعل معبرة عن البلد المطلوب تصويره ، وإلى أي حد ؟ وليس من شك في أن مثل هذه الدراسات ستفيد كثيراً في فهم الشعوب بعضها لبعض وإدراك ما يكون من عوامل مشتركة قد تحقق أهدافاً أخرى في تطور العلاقات والصلات وتدعيمها مما يعود بالخير أو النفع على البلدين .

أما أمثلة النوع الثاني الذي ينهض بدراسة بلد كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى فأقربها على سبيل المثال صورة أسبانيا كما انطبعت في ذهن شوقي أثناء إقامته هناك في المنفى ، وكما تبدت في شعره .

وبعد فهذه صفحات قصدنا بها أن نعرف القارئ بالأدب المقارن وأن نلم فيها - بأهم موضوعات هذا العلم الجديد ، وأن نشير إلى أهمية هذه الموضوعات ، ثم الوقوف عند مجالات البحث في الأدب المقارن وتحديد هذه المجالات . وأوجزنا في خلال ذلك ما يتطلبه البحث من مناهج يجب أن يلتزمها دارس الأدب المقارن .

وقد أردنا أن نجعل هذا الفصل فصلاً تمهيدياً لما عسى أن يطرح في الفصول التالية من دراسات تخرج من الإطار النظري إلى الإطار العملي التطبيقي فتعرض لنماذج من المقارنة بين نصين أو أدبيين ، أو بين موضوع يطرح في أدبنا العربي وفي غيره من الآداب ، مثل موضوع « ليلي والمجنون » ؛ أو دراسات تتناول المسرح في أكثر من مكان ولأكثر من كاتب .

فن المسرحية

لعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة ، وسعة التجربة ، والقدرة على التركيز ، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان ، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب ، ولا لأنه الفن الذى لا يمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقن مشاعر الآخرين ، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواء ، فنان قادر على التأثير بالجماعة الإنسانية التى يعيش معها والتأثير فيها . فنان يضع فى اعتباره قبل كل شيء أنه يصور أفعال الإنسان بمثلة ومرئية ومنظورة ، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا يحرك لك أفرادا يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية ، وإنما يريك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة ، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل ، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة .

من أجل هذا وغيره كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه ، وأشدّها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة ومثل ومسرح وجمهور وحوار ، وأن تخضع فى غير أفعال لقيود المسرح والتزاماته ، وأن تتعاون كل هذه العناصر فى غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فنى متكامل متناغم .

ولذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى فى أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا للحياة مع شعب مسالكها وتعدد

ضروبها فان لها من الطبيعة والحامة والاداء ما يميزها عن هذه الفنون فما هو طابعها ، وما حدودها ، وما قدرتها على التعبير ؟

إن جانباً من الإجابة على هذه الأسئلة يتضح لك عند المقارنة بين فن المسرحية وبين كل من القصيدة الغنائية والقصة المروية . ولما كانت كل هذه الفنون تناول أفعال الإنسان وسلوكه وموقفه من الحياة ، ولما كانت المادة الأولية التي تشكل منها هذه الفنون هي اللغة فقد رأينا أن نعرض أولاً للفروق التي تكون بين هذه الفنون في علاجها لهذين العنصرين الأساسيين عنصر التعبير عن أفعال الإنسان ، وعنصر استغلال اللغة والدور الذي تلعبه في إبراز سمات كل فن وخصائصه .

فالقصيدة الغنائية في أبسط تحديد لها هي وسط من الأساطير الأدبية إذا صح هذا التعبير ، وسط يصور لك تجربة معينة عاشها شاعر معين ، أهم خصائص هذه التجربة أنها تجسيد لموقف إنساني واحد وتعبير عن الحالة النفسية والشعورية لشاعر واحد . ومن ثم فهي تجربة يخضع فيها الشاعر لأجواء خلقها لنفسه بمحض اختياره . فهي خلاصة من عناصر الفكر والشعور والوجدان الذاتي المتصلة بنفسية الشاعر وذهنيته وحده ، بل إن مهمة القصيدة الغنائية هي أن تطالعك على وجدان شاعر معين وتصب في نفسك أحاسيسه عن طريق العلاقات الجديدة التي تتألف منها لغته والتراكيب المستحدثة التي تنبع من تجربته الخاصة . وهكذا ترى أن عملية الخلق الفني في القصيدة الغنائية هي عملية متصلة بنوع من الغناء الذاتي ، يحصر الشاعر غناؤه في نفسه لا يتعداها إلى غيره ، الشاعر الغنائي يحاول أن يسمو بوجدانه حتى يبلغ المدى الذي يستطيع أن يطلق فيه نفسه من قيودها ، وهو حين يخلق هذا الجو لنا يخلق عالماً خياليا يعبر فيه عن نفسه تعبيراً يشعر فيه بالحرية

ويسود فيه سيادة مطلقة . وليس في ذهنه غير هذا العالم الذى يخلق عليه نفسه اغلاقا خشية أن يتسرب إليها شيء من الخارج . ومن ثم كانت القصيدة الغنائية شعرا ذاتيا يعبر عن الجانب الفردى البحت ، أو بعبارة أخرى شعرا يعبر عن تجربة واحدة لإنسان واحد ، أما المسرحية فهي تصور لك أفرادا لا فردا واحدا ، وهى تعرض عليك مجموعة بشرية يحاول كل فرد فيها أن يعرض عليك نفسه ، لا على أنه فرد مستقل بوجوده منقطع إلى عالمه الخاص ساجع في خيالاته ، مطلق العنان لوجدانه ، ولكن على أنه فرد مرتبط في أفعاله وفي سلوكه بجماعة من الناس . فالأفراد في المسرحية ليسوا ذواتا منفردة وإنما هم ذوات متصلة ، وكاتب المسرحية الذى ينطق بالشخص ويحركها لا يعبر عن وجدان ذات واحدة ، ولا ينحصر في تجربة واحدة دون سواها ، وإنما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة ، وعن تجارب عديدة يصطرع فيها فعل الفرد بفعل الآخر ، وتشبك فيها أفعال جماعة أنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع لا باعتبارها أفرادا يتغنى كل منهم مشاعره على حدة .

أما أوجه الخلاف بين القصة المروية وبين الرواية المسرحية من حيث طبيعة كل منهما ومداهما في قوة التعبير . فإن أبسط وأوجز ما قيل وما زال يقال في الفرق بين هذين اللونين أن المسرحية أدب يراد به التمثيل ، والمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هى قصة تكتب لتمثل . وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع القصة المروية في أن كلا منها يختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر في إطار من الحوادث المتعاقبة ، وتتخذ الأشخاص وسيلة في كليهما للتعبير عن الأحداث وتتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معانٍ ومشاعر وأفكار ، إذا كان ذلك ضرورة لازمة لكل من القصة والمسرحية ، فإن كلا من

الفنن يختلف إختلافا أساسيا في تناول الأحداث ورسم الشخصيات لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجى وحده ، بل ومن حيث مضمون كل فن وطبيعته..
خذ مثلا تحديد تشارلتون وتعريفه للقصة المروية فقد يقدم ذلك إلينا بعض العون في ملاحظة الفرق بين فنى المسرحية والقصة . يقول تشارلتون في كتابه فنون الأدب ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود : « إن القصة ضرب من الخيال الثبرى له مهمة خاصة به ، وهى أن تقص أعمال الرجل العادى فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متبعة كل فعل إلى أدق أجزاءه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، موزعة فى دجلة النفس حينما لتبسط مكوناتها أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حينما آخر ، لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها فى أمانة وصدق كما تحدث فى الحياة الواقعية التى يخوضها الناس ويمارسونها (١) »..

فهل هذه هى طريقة المسرحية فى تصوير الفعل الإنسانى ؟ الجواب بالنفى..
لأن المسرحية تستخدم فى تصويرها لهذه الأفعال عناصر أخرى لا تتوافر فى القصة المروية ، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر والنظارة والبناء الذى يجتمع فيه جمهور المتفرجين فحسب بل لأن المسرحية لا يمكنها فى حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التى تعالجها بها القصة المروية فإذا كان فى إستطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل ، وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها ، وألا يكتفى بذلك بل ويرى من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه ، وأن يتعمق فى نقل صورة دقيقة مفصلة عن واقع الحياة فى صدق وأمانة، نقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية، بل لعله أن يكون من الواجبات التى يلتزمها كاتب القصة ، فإن ذلك

(١) فنون الأدب ترجمة زكى نجيب محمود ص ١٢٨ .

أبعد ما يكون عن تناول المسرحية لأفعال الإنسان. ذلك أن المسرحية لا تختار من الفعل إلا جانبه المثير ، والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء ، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسى أو ما يسميه ستانيسلافسكى بخط الفعل المتصل (١) والذي يعتبر بمثابة العمود الفقري لكل مسرحية . يقول تشارلتون :

« فافرض مثلاً أن القصصى والمسرحى كليهما يصوران مائدة الغداء ، ففي المسرحية يرتفع الستار ، وإذا بالمائدة قد هيئت والضياف قد جلسوا فى أماكنهم من المائدة ، وكل ما على المسرحى أن يمثله بعد ذلك هو تقديم الطعام أو أكله . أما القصصى ففي وسعه أن يرتد إلى الأصول الأولى لهذا العظام فيرجع بك إلى البطاطس حين جناها الزارع وعرضها البائع ، واشتراها الطاهى وأخذ يعبدها فى مطبخه تقشيراً وسلقاً وتهيئة فى الصحون ، ومثل هذا يستطيع أن يصنعه فى كل ما قدم فى الغداء من ألوان الطعام ... وبعد أن يمضى بك فى ذلك صفحات تلو صفحات ينتهى بك إلى حيث وجدت المسرحى فيطالعك بالضياف وقد جلسوا إلى المائدة يأكلون . وليس حتماً على المسرحى أن يختار من الفعل نهايته ، فقد كان يستطيع أن يمثل جانباً آخر من حلقات الفعل غير المائدة وحولها الضياف ، لو رأى أن ذلك الجانب الآخر أبرز علامة وأوضح دلالة للمعنى الذى يريد ، وأياً ما كان الجانب الذى يختاره المسرحى فيستحيل أنه يذهب فى عرضه وتمثيله إلى ما يذهب إليه القصصى من تحليل وتفصيل (٢) .

ولعل أوضح الأمثلة التى توضح الفرق بين تناول المسرحية وتناول القصة لأفعال الإنسان ذلك المثال الرائع الذى اختاره الدوس هكسلى

(١) الفصل الثالث عشر من كتاب إعداد الممثل .

(٢) فنون الأدب ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

Aldous Huxley من الأوديسة لهوميروس وذلك في مقاله المسمى « المأساة وأدب الحقيقة الكاملة » Tragedy and the whole Truth

اقتبس الدوس هكسلي من الأوديسة فقرة صغيرة تصور تناول هومير الموقف واحد من مراقف قصته العظيمة وهو الموقف الذي هاجمت فيه شيلا ، وهي جنية من جنيات البحر ، القارب الذي كان يركبه أوديسيوس ورفاقه ، فقد التهمت شيلا ستة من الرجال الذين كانوا يركبون في القارب على مرأى من رفاقهم . فانظر ما كان من موقف هؤلاء الرفاق أثناء وبعد هذا الهجوم .

يقول هومير في الأوديسة :

« وبينما كان أوديسيوس يلتفت إلى الوراء رأى ستة من أعظم وأشجع رفاقه وهم يصارعون الهراء بأيديهم ، وقد انقضت عليهم الجنية ورفعتهم من السفينة ، وتعالى صيحاتهم وهم يرددون اسمه في يأس . وكان كل من على السفينة ينظر إليهم في جزع ، بينما كانت شيلا تاتهمهم الواحد بعد الآخر . فلما زال الخطر ، وآوى أوديسيوس ورجاله إلى الساحل الصقل أخذوا يجهزون عشاءهم بإتقان ، وبعد أن أكلوا وشربوا وأمتلات بطونهم بدؤوا يفكرون في رفاقهم فبكوا ، وبينما هم في حرارة البكاء غلبهم النعاس فناموا . » (١)

ثم انظر إلى تعليق الدوس هكسلي على هذا الموقف يقول :

« فن من الشعراء غير هومير كان يستطيع أن يختم قصة هجوم شيلا على القارب مثلاً اختتمها هو ففى قد التهمت ستة من الرجال على مرأى من رفاقهم - فماذا يكون شأن الباقيين في أية قصة غير الأوديسة ؟ لا شك أنهم كانوا سيكون مثلاً أبكاهم هومير ، ولكن أكانوا يعدون طعامهم أولاً

ثم يأكلون ويشربون حتى إذا امتلأت بطونهم تذكروا رفاقهم الستة فندبوا
سوء حظهم وبدءوا يبكون ... ؟

ولكن هومير آثر أن يعطينا الحقيقة كلها إذ كان يدرك أن أكثر الرجال
حزنا لا غنى لهم عن الأكل وأن الجوع أقوى من الحزن ، وأن إشباعه مفضل
على الأسى ، وسكب الدموع ، وكان يدرك كذلك أن التعب أقوى من الحزن ،
ولذلك لم يستمر بكأؤهم طويلا فلما لبثوا أن غلبهم النعاس فناموا ... ، (١)

وهكذا ترى أن هومير آثر في تصويره لقصة القارب هذه أن يعطيك
الحقيقة كلها في أسلوب قد تسمح به القصة المروية أما المأساة أو ما يسمى
بالأسلوب التراجيدى ، فما كان يمكن أن يسمح بمعالجة الموضوع على هذه
الصورة. فلو أن كاتباً أو شاعراً أو مسرحياً تناول مأساة أوديسيوس ورفاقه في
أسلوب مسرحى لما استطاع أن يعطيك في تصويره للحادث كل هذه الأفعال
بتفاصيلها وصدقها الكامل ، لأنه إن فعل ذلك فسيضعف حتماً من تأثير المأساة ،
لأن تأثير المأساة متوقف على ما فيها من تركيز أولاً ، وعلى تخليصها من كل
الاحداث الفرعية ثانياً ، أو قل من كل العناصر غير التراجيدية أو المضادة
للمنصر التراجيدى . فالتراجيديا كما يقول ألدوس هكسلى في مقاله الذى أشرنا إليه
منفصلة بطبيعتها عن الحقيقة كلها أو هى بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص
الرائحة من الزهر ، فمن نقيّة نقاء المركب الكيميائى . ومن ثم كان تأثيرها على
عواطفنا قويا وسريعا (٢) .

وهل يخطر ببال أحد منا أن يرى مسرحية يصور فيها الكاتب بطل المسرحية
وقد فقد أولاده وزوجته وأخذ يبكى ثم إذا به فى أثناء بكائه وما تزال الدموع

(١) المرجع السابق .

(٢) أنظر ترجمة مقال الدوس هكسلى فى مختارات من النقد الأدبى المعاصر .

تبلى أهدابه يغلب عليه النعاس فينام كما هو على مقعده ؟ لو أن كاتباً مسرحياً عرض عليك مثل هذا المشهد في رواية لكان ذلك كفيلاً أن يغير من شأن المسرحية ، ولو تكرّر ذلك لكان كفيلاً أن يبعد العنصر التراجيدي تماماً ، وأن يصبح الرواية بصبغة أخرى لا تتفق والأسلوب التراجيدي المطلوب في مثل هذا الموقف ، فالللمسرحية طريقتها الخاصة في اختيار الجوانب البارزة من الفعل ، وفي تصفية الأحداث من كل شائبة قد لا تمت إلى المغزى العام بسبب وثيق . ومن المعلوم أن من أبرز ما يميز المسرحية عن القصة المروية قدرتها على اختيار الأحداث ، وإذا كان الفن في عمومها اختياراً للصفات الدالة الموحية فلاختيار في فن المسرحية ألزم منه في غيرها . فالكاتب المسرحي لا ينقل إليك كل ما يراه في الحياة ، كما أن الرواية التمثيلية لا يمكن أن تكون بأى حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع . بل لعل أروع ما في الفن المسرحي هذه الناحية التي يسمونها « الطاقة الإخبارية » ، Informing power وهي الطاقة التي تتمثل في إختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة ، والتي تستطيع أن توحى إليك بالمغزى العظيم الملىء بالمعاني .

وبجرنا الحديث في الفروق بين واقعية القصة وواقعية المسرح ، أو قل بين طاقة القصة وطاقة المسرحية في نقل الحياة الواقعية إلى نظرية المحاكاة التي تحدث عنها أرسطو في كتابه « الشعر » ، والتي كانت المبدأ الأساس الذي يرد إليه أرسطو كل تأليف في الفن ، فالن جميعه عند أرسطو يتألف من المحاكاة . ولقد أثارت نظرية المحاكاة هذه جدلاً طويلاً بين نقاد الأدب والمسرح ، وخاضوا فيها بحوثاً مستفيضة على مر العصور ، وما زال النقاد حتى يومنا هذا يعودون إلى محاولة تفسيرها وشرحها كلما عن لهم الحديث عما يرونه فوق خشبة المسرح من مشاهد . أمى مشاهد قد حدثت بالفعل أم هى مهارة الكاتب أو

الشاعر جعلتك ترى الخيال مشابها لما يقع في الحياة ؟

والثابت أن مرد نظرية المحاكاة هذه يرجع إلى أصول فلسفة عامة سادت عند اليونان في عصورهم الأولى التي امتزجت فيها الفلسفة بالدين بالأدب . ولما كانت الفنون عند اليونان نابعة في أصولها من الدين ، فقد تأثروا عند تفسيرهم لهذه الفنون ، وكتاباتهم في نقدتها بالمفهوم العام السائد المتأثر بفلسفتهم . وإذا عرفنا إلى جانب ذلك أن المسرح اليوناني القديم كان كثيرا ما يعتمد على عناصر ما وراء الطبيعة وإظهار القوى فوق البشرية وإشاعة عنصر القضاء والقدر وتصوير أعمال الآلهة ، بل وتمثيل ما دار في حياتهم من خير وشر ، إذا عرفنا ذلك أدركنا لماذا أصر أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان على اعتبار الأصل الفلسفي العام لتصوير الشخصيات في المسرحية ، بل وفي خلق كافة ألوان الإنتاج الفني هو المحاكاة لا الخلق من العدم . والمفروض أن البشر لا يخلقون الطبيعة ولا الحياة ، والإنسان لا يمكن أن يخلق شيئا من لا شيء . والشخص الذي تصور الآلهة في المسرحية اليونانية ليست هي الآلهة (وإنما شخص يحاكون الآلهة . ومن ثم فإن خلق الشخصية الإنسانية التي تصورها المأساة اليونانية لا يجوز أن يكون خلقا من العدم ، لأن كلمة الخلق من العدم تتنافى مع أصول الفلسفة العامة لهؤلاء . من أجل هذا استعمل أرسطو كلمة « المحاكاة » ، ولم يستعمل كلمة الخلق ، ولعل الذي أثار كل هذه الضجة حول كلمة المحاكاة أن أرسطو لم يحاول تفسير هذه الكلمة وتحديد أصولها عن طريق مباشر ، غير أن أرسطو قد استطاع ، بما لا يدع مجالاً للشك ، أن يوضح مفهومه عن الشعر بطريقة تمكنتنا من إدراك ما كان يقصده أرسطو بكلمة المحاكاة ، وذلك عندما قارن بين الشعر والموسيقى ، فهو وإن كان قد عرف الشعر بأنه ضرب من التقليد أو المحاكاة ، غير أنه استطرد في شرحه للشعر ، وجعله مرادفا للموسيقى والرقص ولم يفعل كما فعل أفلاطون

عندما جعل الشعر ضرباً من التقليد مرادفاً للتصوير. و فرق كبير بين تشبيه الشعر بالتصوير وتشبيهه بالموسيقى ذلك أن تشبيهه بالتصوير يعطى فرصة لمن يرغبى المغالطة أن يزعم أن التصوير مثال للتقليد الأعمى ، أما فى جعل الشعر مرادفاً للموسيقى تحذير بأن التقليد فى الشعر ليس من قبيل التقليد الأعمى ، وليس من باب نقل الواقع وتسجيل الحياة كما هى ، وإلا فأى تقليد أعمى فى الموسيقى ؟ وهل يقع فى خاطر أحد أن تكون الموسيقى تسجيلًا واقعياً أو حرفياً للحياة ؟ وهل الرقص تمثيل لحركات الإنسان الواقعية ؟ إن فى الرقص أحياناً ما يمثل العواطف الإنسانية من غضب أو ثورة أو حب ولكن ما فيه من انسجام خاص ورشاقة فى الأداء لا يمكن أن يجعله تقليداً للحركات الطبيعية فى الحياة^(١)

ولإذن فقد وضع أرسطو حداً أمام كل من يريد أن يستغل الغموض الذى صاحب استعمال كلمة المحاكاة أو التقليد التى وردت فى تعريف أرسطو للشعر وفى تعريفه للمأساة . ومن ثم فنحن لا نزعجنا أن نقرأ فى تعريف أرسطو للمأساة أنها « تقليد لسل جدى كامل بنفسه له شئ من الخطر والأهمية »^(٢) ، لا نزعجنا وصف أرسطو للمأساة بأنها تقليد ، لأننا أدركنا أن التقليد فى ذهن أرسطو لم يكن بأى حال من الأحوال ترديداً خالصاً للواقع . ولقد حسم كولردج المشكلة كلها بكلمة واحدة ليس ثمة ما هو أبلغ منها فى المجال على حده تعبير أأارديس نيكول فقد قال كولردج فى إحدى محاضراته « المسرحية ليست نسخة من الطبيعة وإنما هى محاكاة لها »^(٣) ، وواضح من كلمة كولردج هذه أنه لم يعد يخشى

(١) أنظر ص ٨٩ وما بعدها من كتاب قواعد النقد الأدبى لالاسل ابركرومبى ترجمة محمد عوض محمد .

(٢) فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ١٨ ، والمرجع السابق ص ١٠٧ .

(٣) علم المسرحية تأليف نيكول وترجمة درينى خشبه ص ٣٢ ، وكولردج للدكتور محمد مصطفى بدوى .

من استعمال كلمة المحاكاة ، وأنه فطن إلى الاستعمال السليم لها ، فمن لم تعد
عنده تحمل معنى التقليد الحرفي ، وإنما تحمل معنى الخلق الفني ، ذلك أن
مشاهد الحياة الواقعية لا يمكن أن تبلغ إلى ذروة الإثارة والانفعال إلا بالفن ،
فالفن وحده هو الذى يجعل المشاهد الواقعية التى لا إلهام فيها ، مشاهد ملهمة
ومن ثم كان من أولى أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالعندسة المركزة
التى تستقبل شعاعاً واحداً من أشعة الشمس وتجمعه ثم تجعل منه ضوءاً ،
بل قل تضغط الضوء فتجمل منه وهجاً ، فجرد اقتباس قطاع من الحياة
أو المجتمع لا يكتفى ، كما أن الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة وتنحية ما ليس
بالهام ليس هو كل شيء . وإنما العبارة برفع هذه الحوادث المختارة والهامية
إلى ذروة الإثارة والفن . ونستطيع أن نصف القصة المروية من هذه الناحية
ببعض ما وصفت به المسرحية . فللقصة المروية حق اختيار الأحداث الهامة ،
ولها كذلك حق تنحية ما ليس بالهام ، ولها أن ترفع الواقع إلى مستوى الفن ،
ولكن الخلاف كما سبق أن أسلفنا القول هو أن كاتب القصة المروية والشاعر
الغنائى يكتبان غير مرتبطين بالقيود الصارمة التى تفرضها المسرحية . ويصوران
أفعال الإنسان فى صور لا يتحتم فيها ما يتحتم على كاتب المسرحية الذى
يجب أن يتذكر بصفة دائمة أن المقصود بقصته إخراجها داخل مسرح مبنى
له حدوده ، وأن من يقوم بأدائها على المسرح يمثلون من البشر لهم طاقاتهم
وأمام جمهور هو الآخر من البشر بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . وما
دعنا قد حددنا الفن المسرحى بالمثل والمسرح والجمهور فقد حددنا بذلك
نطاق عمل الكاتب المسرحى . ولنتظر الآن فى هذه العناصر الثلاثة : الممثل
والمسرح والجمهور لنترى ما تفرضه من التزامات . خذ أولاً الممثل : إن
طبيعة كونه إنساناً من البشر يحتم على المسرحية أن تكون أفعالها فى حدود

الطاقة البشرية فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال الخارقة التي تقتضى تمثيلها طبيعة غير طبيعة البشر فليس من حق المسرحية مثلا أن تجري لك على المسرح أفعال الحيوان والطير ، أو أن تبالغ في تصوير القوى الطبيعية ، أو أن تعالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجاوات دورا أهم من دور الإنسان فهذا مما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به وما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره (١) .

وقد تستعين المسرحية بإبزاز جرائب من قوى الطبيعة فتعطيك عند الاقتضاء رعدا مسرحيا أو تحاول بالاضواء والمؤثرات الصوتية أن تخلق لك العاصفة ، أو اضطراب البحر أو غير ذلك من المؤثرات ، ولكنها لا تستطيع ذلك إلا في حدود ضيقة لأنها إن صورت لك الظواهر الطبيعية باعتبارها عنصرا أساسيا لا ثانويا ، فقد خرجت عن حدودها الطبيعية . وقد جرى الحوار في بعض المسرحيات على ألسنة الحيوان والطير غير أن ذلك لا يهدم القاعدة ولا يشكك في صحتها، على حد قول تشارلتون، فن المعلوم أن الطير والحيوان هنا يمثلان أفعال الإنسان عن طريق الرمز . كذلك من حق المسرحية أن تدخل عنصر الاشباح والجنيات والساحرات ولكن ، على أن تجري أعمال هؤلاء كما تجري أعمال البشر ، وعلى أن تكون سلوكهم على المسرح سلوك الإنسان ، فلا يأتون من الخوارق ما لا تستطيعه طاقة البشر . إن نقاد الأدب وكثيرين من المخضرمين المعاصرين لم يعودوا يستسيغون ظهور الاشباح والجنيات على المسرح ، ذلك أن أذواق المعاصرين لم تعد تعترف بهذه الخوارق ، من أجل ذلك يعاني المخرج الحديث في إظهار الشبح في روايات هاملت وماكبث ، ومن أجل هذا يسقطون مشهد الجن من رواية

(١) فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٥ .

مجنون ليلي لشوقي عند تمثيلها . وليس يخفى أن مشهد الأشباح والجن كان أكثر تقبلا لدى اليونان ولدى المعاصرين لشكسبير منه في أيامنا هذه . وذلك يرجع بطبيعة الحال إلى التطور الذي انتهى إليه المسرح الحديث ، فلم يكن مسرح اليونان ومسرح شكسبير ينزعان إلى الواقعية التي ينزع إليها المسرح الحديث ، وإنما كانا أقرب إلى التجريد والرمز . وسنعود إلى هذه النقطة عندما نتحدث عن تطور المأساة تبعا لحركة التطور التي سار إليها المسرح الحديث .

أما الآن فننتقل إلى العنصر الثاني من العناصر التي حددت نطاق العمل المسرحي ونقصد به عنصر المسرح ، ذلك البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية وأحداثها وأضواؤها . وليس من شك في أن وجود هذا البناء بمكاناته هذه وطاقاته عامل كبير من العوامل التي تلزم كاتب المسرحية أن يحصر مناظر روايته وأفعاله داخل حدود هذا البناء المسقوف أو بمعنى آخر يجب أن تتناول الرواية من الأفعال ما يمكن حدوثه داخل الغرف ، وأن تهمل من الأفعال ما يحتاج إلى السهول والميادين الكبيرة أو العراء المكشوف . فمن الصعب جدا وعلى الاختصاص في المسرح الحديث ظهور الغابات أو الحقول أو الجواهر المحترقة أو المعارك الضخمة . كما أنه من المستحيل على كاتب المسرحية أن ينتقل بحوادثه وأشخاصه كيفما أراد ، إن ذلك قد يتاح لكاتب القصة الذي يهيم بك في كل واد ، فتراه يجلس أشخاصه في البيت ثم ينقلهم بعد صفحة إلى قمة جبل أو جوف طائرة أو ظهر سفينة ، وقل مثل ذلك في السينما التي تستطيع في لحظات قصار أن تحرك شخصاً قصتها بين السماء والأرض وجوف البحر في سرعة مذهلة ، كما تستطيع أن تصور لك جميع الظواهر الطبيعية . وأن تراها متحركة عاملة أمامك كما تراها في الطبيعة بألوانها ووقائعها ، لا يستعصى عليها إظهار العواصف والزلازل والحرائق وسقوط الطائرات وصدام القطارات ^(١) ، ومن هنا يتضح لك مدى الحدود التي تفرضها

(١) أنظر فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٨ .

طبيعة ذلك البناء المحدود ذى الحجرات الذى هو المسرح على كاتب المسرحية .
وإذا تركنا المسرح إلى الجمهور وهو العنصر الثالث الذى أشرنا إليه سابقاً
والذى لا يقل عن عنصرى الممثل والمسرح بأى حال ، ذلك لأننا لانستطيع أن
نتصور مسرحية بلا جمهور ، نقول إذا عدنا إلى هذا العنصر وجدنا أن له هو
الآخر من الالتزامات ما يجب أن يراعى . ومن أبرز هذه الالتزامات التى
يفرضها الجمهور المشاهد على كاتب المسرحية أنه يحدده بزمان معلوم فلا يجوز
أن يطول الزمن الذى تستغرقه المسرحية حتى لا ترهق أذهان المتفرجين
وأبدانهم ، فليس من المعقول أن يحضر الجمهور فى الساعة السادسة ويلبثون فى
مقاعدهم حتى الساعة الحادية عشرة تتخلل ذلك استراحة أو اثنتان . وإذا جاز
لجمهور أن يتحمل الإصغاء لمسرحية خمس ساعات متتالية مرة واحدة فإنه لن
يستطيع ذلك لمرتين أو ثلاث ، وإذا أهملنا طاقة الجمهور وضرربنا صفحا عنها
فكيف نهمل طاقة الممثل وعلى الأخص بطل المسرحية ، وهل تبلغ طاقته
المحد الذى يمكنه فيه على خشبة المسرح خمس ساعات متتالية ؟ وإذا استطاع
ذلك ليلة فهل يمكنه أن يحتفظ بجهوده وطاقته ليلة القادمة ؟ الجواب بالنفى ؟ ومن
أجل ذلك جرى العرف وفقا لما استقر عليه ذوق الجمهور فى خلال العصور
المختلفة على أن يكون الزمن الذى تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث
ساعات ، ومن ثم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التى تجرى
فى هذا الوقت المحدد بطريقة تكسبها القوة والإثارة والتركيز .

هذه هى أهم الاعتبارات التى يجب على كل كاتب مسرحى أن يعمل لها
حسابها ، وهى كما ترى اعتبارات قد تبدو خارجية ولكنها هى التى تحدد لك
طبيعة المسرحية وتتحكم فيها . والبراعة فى هذا الفن لا تكون إلا باستغلال هذه
العناصر مجتمعة إلى أقصى مداها وأن يكون الفنان بصيرا بالقوى الكامنة بعناصر

فنه بحيث يجعل من كل هذه العناصر كلا متاغما ، على ألا يشعر المتفرج بأن هذا العمل هو حاصل ضرب هذه العناصر جميعها ، وإنما يدركها برمتها كما يقول برناردشو وهو لا يشعر بها تقريبا ، شأنه في ذلك شأن من يستنشق الهواء أو يهضم الطعام .

بهذه النظرات التي قدمناها نكون قد وضعنا بين يديك السمات الأساسية التي تتميز بها المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية . غير أن الذى قدمناه لم يكن كل شيء . فهو قد يدل أكثر ما يدل على الصورة الظاهرية للمسرحية ، ولا بد أن نقف وقفة عند الأداء الداخلى للمسرحية . ولعل أبرز هذه الجوانب الداخلية جانب التأثير الدرامى الذى ينشأ من اختيار الحوادث الدرامية ، وهنا يلزم تحديد مدلول كلمة دراماودرامى . وقد ينفعنا فى هذا التحديد أن ننظر فى استعمال الكلمتين ، فكلمة دراما تستعمل بمعنى المسرحية التى تقدم للجمهور فى مسرح ، أما كلمة درامى أو Dramatic فالثابت أن لها مدلولاً لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفاً للصورة المسرحية ، ذلك لأنها تستعمل فى الحياة العادية بمعنى الشيء غير المتوقع ، والذى يهز المشاعر هزة خاصة . أما عن طريق الصدمة أو المفاجأة ، ويتحدث الـارديس نيكول فى كتاب علم المسرحية The Theory of Drama عن استعمال الكلمة فى هذا المعنى فيقول : « إن لكليتي مسرحية Drama ومسرحى Dramatic استعمالاً أكثر امتداداً وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى فأنت تقرأ فى الصحف عن لقاء مسرحى مؤثر بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل ثم يتحدثون عن هذا اللقاء ، وكيف أن ابنين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما البعض منذ ثلاثين سنة بعد شجار سخيف ، وبعد أن طعن كل منهما فى السن ، إذا بهما يلتقيان لقاء مفاجئاً فى فندق ريفى صغير ، ويتكلم كل منهما مع الآخر كما يتكلم الغرباء ، ثم إذا هما يكتشفان

أنها أخوان فيصفح كل منها عن أخيه ويتصالحان ، (١) .

من ذلك المثل يتضح لك المضمون الخاص لكلمة درامي لدى جمهور الناس .
فهي تستعمل لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر ، ويشير عن طريق
الصدقة والمفاجأة ألوانا من الاحساس أقوى مما يثيره مشهد عادي . والذي حد
الجمهور أن يستعمل الكلمة تلقائيا بهذا المعنى مفهومه الخاص لما تدل عليه
الدراما من معنى ، وما ينبغي أن تحتوي عليه من الأفعال ، فهو يتوقع إذن عند
مشاهدته لمسرحية أن يصادف فيها من الأحداث غير المتوقعة ما يثير مشاعره
ويحرك إنفعاله . ونظرة واحدة إلى فن الدراما تؤكد لنا أن مفهوم الجمهور
ولاستعماله لكلمة Dramatic مفهوم صحيح فيجب أن تمدنا المسرحية مسلكا
من الهزات أو المفاجآت التي تختلف حداثها باختلاف حدة الانفعال الناشئ .
عن هذه الأحداث . ومسرحية كسرحية أديب لصوفوكليس مليئة بمثل هذه
المشاهد الدرامية ، فلقاء أوديب ليتريسياس واتهام الأخير له بأنه هو مقترف
الإثم الخطير ، وأنه هو قاتل أبيه ثم لقاءه بعد ذلك بالراعي والرسول ، كل
هذه مواقف مفاجئة بل قل صدمات مثيرة للغاية . وإذا نظرت إلى مسرحية
هاملت فستجد فيها مثل ما وجدت في أوديب من أحداث درامية : من ذلك
عودة والد هاملت في صورة شبح ، ثم تظاهر هاملت بالجنون ثم قتله لبولونيوس
ثم عنصر التباين بين هاملت وفورتنبراس . ومن ثم يمكننا أن نضيف إلى السمات
السابقة التي ذكرناها هذه السمة الجديدة وهي استخدام هذا العامل غير المتوقع
والذي من شأنه أن يؤدي إلى الصدمة العاطفية أو الذهنية ويبعث في المتفرج
حدة الانفعال بالأحداث .

بقي بعد ذلك أن نميز الفرق في استعمال اللغة واستغلالها بين المسرحية وغيرها ،

(١) علم المسرحية ص ٤٤ الأرديس نيكول ترجمة دريني خشيبة .

وذلك أن اللغة كما قلنا في بداية هذا البحث هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا باعتبار أن اللغة هي مستودع عواطفنا وأفكارنا ، وأنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي . وعلى الرغم من أن الخصائص الفنية التي تبعث الروعة والجمال في العبارة الأدبية هي عناصر مشتركة ، سواء أوردت هذه العبارة في قصيدة غنائية أم مسرحية ، غير أن اللغة في كل فن طريقتهما في الإيحاء . ونحن لانستطيع أن نحكم بالجودة على عبارة في المسرحية إلا بمقياس المسرحية . فكما أن أجل القصائد الغنائية هي ما استطاعت أن تجود في صفتها الغنائية التي هي استغلال إمكانات اللفظ إلى أبلى حدود الاستغلال للتعبير عن تجربة الشاعر الذاتية ، فكذلك أجود المسرحيات هي ما استطاعت أن تجود في صفتها المسرحية . وخير مثال نسوقه هنا للتفريق بين إمكانية اللغة في القصيدة الغنائية وإمكانيتها في المسرحية المثال الذي أورده تشارلتون من رواية هاملت فقد وصف هاملت العالم الآخر في لحظة من لحظات التأمل المجردة فقال :

« العالم المجهول الذي من حدوده لا يؤوب مسافر ، ^(١) فإذا أنت قرأت هذه العبارة وعلى الشخص في لغتها الانجليزية تشعر أن الشاعر قد أجاد التعبير ، ذلك لأنها فوق قدرتها الموسيقية قد صورت لك العالم الآخر في صورة صادقة . فجمعت من خصائص هذا العالم صفتين : الأولى أنه عالم مجهول بكل ما في الكلمة من معنى ، والثانية أنه عالم منفصل انفصالا تاما عن عالمنا ، لأنه عالم لا يؤوب منه مسافر ، وبذلك تستطيع أن تحكم على عبارة شكسبير هذه بالجودة الفنية باعتبارها شعرا وشعراء فحسب ولكن مدلول

(١) The undiscovered country from whose bourns no travellers return.

هذه العبارة لا يقف عند هذا الحد في الرواية المسرحية ؛ ولو كان الباعث على روعتها أنها جاءت صادقة في التعبير عن العالم الآخر لآدى ذلك إلى التناقض ، فالثابت من القصة أن هاملت كان قد رأى أباه بالفعل وشاهده وهو يأتيه من العالم الآخر مرتديا الرداء الذى كان يرتديه وهو ملك ، حدثت هذه المقابلة بين هاملت وأبيه قبل لحظات من نطقه لهذه العبارة ، وإذن فقد كان وصف هاملت للعالم الآخر وصفا كاذبا بالقياس إليه أو بالقياس إلى تجربته هو الخاصة لأن أباه قد آب إليه من حدود العالم المجهول . ونظرة إلى الشعر فى يد شكسبير تفسر لك الموقف ، فالشعر عنده لم يكن مجرد قالب خارجى ينصب فيه المضمون اللغوى ، بل لقد كانت الصور البيانية والاستعارات عنده أداة طيعة للتعبير عن لفتات النفس وخوارجها ووسيلة حية لتلوين المسرحية وإبراز مغزاها العام . فهذه العبارة التى وصف بها هاملت العالم الآخر ، وإن لم تصدق من جانبها الواقعى ، فقد صدقت تماما فى الدلالة على نفسية هاملت ، فهاملت كما هو واضح من السياق العام للمسرحية شخصية غنية جدا بتفكيرها وعقلها فقيرة جدا بأعمالها وإرادتها . إنها شخصية تمثل شلل الإرادة أمام قوة العقل ، فهى من هذا النوع من الأشخاص الذين إذا انصرفوا إلى تأملاتهم صاروا عقلا خالصا مفصولا عن الجسد وتجاربه . وهذه هى مأساة هاملت الحقيقية إنه رجل فكري وليس رجل عمل ، ومن ثم فقد كان لا بد أن تصدر من هاملت هذه العبارة ، لأنه حين خلا إلى نفسه يتأمل العالم الآخر فرت عنه تجربته الشخصية المحسوسة . وعلى ذلك فالعبارة قوية لا لأنها صدقت من حيث التعبير الشعرى فحسب ولكن لأنها أضافت إضافة رائعة حين أبرزت هذا الجانب العميق من شخصيته وألقث الضوء على نفسيته (١) .

(١) اقرأ الفصل الثالث من فنون الأدب لتشارلتون ترجمة زكى نجيب محمود .

ومن الذين أبانوا عن الدور الذى تلعبه اللغة وصورها فى الدلالة على المفزى العام للمسرحية زميلنا الدكتور مصطفى بدوى فى كتابه « دراسات فى الشعر والمسرح » فقد كشف عن العلاقة الإيجابية بين الصور الشعرية التى يستخدمها شكسبير ، وبين مدلولات مسرحياته والجو الخيالى العام الذى يسودها ويحدد مغزاها يقول :

« غالبا ما تتردد فى التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة حتى تسود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئى للوقف التراجيدى الذى تدور حوله المسرحية .

فى مسرحية « هامت » مثلا نجد أن التشبيهات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام ، وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هامت والعلة التى نزلت بالمملكة بمقتل أبيه ، وفى ما كبث فضلا عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية نلاحظ صورة مميّنة تتردد فى التعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعى الانتباه حقاً ، وهى صورة رجل يرتدى ثياباً ليست ملكه فهى فضفاضة واسعة لا تلائمها ، وهذه بدورها ليست إلا صورة مركزة لموقف ما كبيت نفسه الذى اختلس العرش من ملكه بعد قتله ولم يكن كفتاً له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التى تفرس غيرها ، وهى صورة عن طبيعة الشر الذى يسود عالم المسرحية وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه وتعكس ناموس الغابة الذى يتميز به مجتمعها ... وهكذا فى كل من هذه المسرحيات جو خيالى خاص ينبع منه شخصياتها على نحو طبيعى ، وعالم شعرى محدد تتحرك فيه كما تتحرك نحن فى عالمنا الطبيعى (١) .

ومن هذه الأمثلة وغيرها يتضح لك أن اللغة فى المسرحية بصورها وتشبياتها

وبالتقوى الكامنة في ألفاظها لا تحقق الأسلوب الشعري الغنائي وحده ، وإنما
تخدم غرضاً أساسياً من أغراض المسرحية وتضيف إضافات فعالة في تلوين
الشخصية الإنسانية وإشاعة الجو العام السائد في المسرحية ، وإبراز المفزى أو
الدلالة الخاصة التى تتوافر لمسرحية دون أخرى ، وهذه هى التى تساعد المخرج
أو الناقد فى التقاط ملامح الشخصية ، وإدراك المفهوم العام للمسرحية .

وليس الدور الذى تلعبه اللغة فى المسرحية يقف عند هذا الحد بل يأتىك
بعد ذلك عنصر الحوار الذى ينبغى أن يلائم بين نفسه وبين موضوع المسرحية
وروحها ، وإذا كان للحوار بعض الشأن فى القصة المروية فله كل الشأن فى
المسرحية فهو هنا الوسيط الوحيد للتعبير سواء أ جاء ثراً أم شعراً . وإذا عدنا
بذاكرتنا إلى صورة العدسة المركزة للضوء ، والذى أشرنا إليها فى سياق الحديث
عن أفعال المسرحية لأدركنا من ذلك أن أدق الحوار وأصلحه هو ما جاء
مضغوطاً وموحياً فى الوقت ذاته ، فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التى تكشف
عن الطبائع هى العناصر الأساسية للحوار الجيد . وليس معنى ذلك أن يكون
الحوار قصيراً دائماً ، فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة
بأكملها ، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين والذى يحدد طول الحوار وقصره
مواقف القصة نفسها . فحوار أوديب وهو يخاطب الشعب أو وهو يرد على كاهن
زوس ، غير حوار هو يكشف عن الحادثة فى التحقيق الحاسم السريع الذى يجريه
مع الراعى والرسول ، وكذلك خطبة أنطونيو أو خطبة بروتس فى مسرحية
يوليوس قيصر أكثر اسطراداً وطولاً من الحوار الذى جرى أثناء مقتل
يوليوس قيصر فى المسرحية ذاتها . فلكل موقف حالته النفسية التى تحدد طول
الحوار وقصره ، ومع ذلك فلا بد أن تتوافر له فى الحالتين صفة التركيز والبعد
عن الحشو والكلمة والزائدة أو المعنى المكرر ، وكما يختلف الحوار فى الطول

والقصر تبعاً للواقف ، يختلف كذلك في الدلالة على عقلية المتكلم ومستوى ثقافته، ويختلف كذلك من ذهنية إلى ذهنية . فليس من المعقول أن يكون الحوار الذى يصدر على لسان هوراشيو في مسرحية هامت هو نفس الحوار الذى يصدر عن حفار القبور في المسرحية ذاتها ، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن حوار المسرح ليس هو حوار الحياة العادية ، ومهما أوغلت المسرحية في الواقعية فلن يكون حوارها بأى حال مطابقاً لحوار الحياة اليومية . فصحيح أن تصوير بعض الشخصيات يحتاج إلى لهجات اصطلاحية معينة ، وأن أمانة الكاتب وواجبه تفرضان عليه أن يكون واعياً باللهجة الشخصية التى يصورها ، وقد يلجأ فى ذلك إلى لغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة هذه الشخصية ، وحتى لا يجرى على لسانها لغة تبدو واضحة الشذوذ بالقياس إلى مستوى تفكيرها ووسطها الاجتماعى . تقول إن الكاتب قد يلجأ الى مثل هذا ، بل هو سيلجأ حتماً ، ولكن ليس معنى هذا أن لغة الحياة اليومية هى أصلح اللغات للمسرح لأن بعض ما تقتبسة من حوار الحياة العادية قد يكون أسخف ما يكون تصويراً لموقف من المواقف . فالعبرة دائماً بالاختيار والغربة ، وكما أن الفن لازم فى اختيار الأحداث فهو كذلك لازم فى اختيار الحوار ، ومن ثم فالحوار لابد أن يقوم قبل كل شيء على الذوق والمهارة الفنية بمعنى أنه الثمرة الناضجة التى يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروى (١) .

وبعد فقد أجمالنا لك فيما سبق أهم العناصر المميزة لفن المسرحية ، وخططنا لك الحدود التى يجب أن تلزمها ولا تتعدها. وبقى علينا أن نعرفك ببعض صور

(١) لقرأ عن الحوار الفصل الذى كتبه الأرديس نيكول فى علم المسرحية وكذلك الفصل الذى كتبه توفيق الحكيم فى فن الأدب .

المسرحية وأشكائها والفروق التي تكون بين أنواعها المختلفة ، وقد لا يسمع المجال هنا بالخوض والإفاضة في هذا الموضوع ، ولكننا سنكتفي بإبراز بعض السمات التي تفرق بين نوعين أساسيين من صور المسرحية وهما المأساة والملمهة .

ونحن إذا أرجعنا البصر إلى نشأة الرواية المسرحية وتطورها في تاريخ الآداب الأوربية فنجد أن المأساة قد احتلت المكانة الأولى ، وكان لها الرجحان على الملمهة في العصور الأولى من هذا التاريخ ، ثم تعادلتا من حيث الأهمية والمكانة في عصر النهضة الأوربية ، ثم أخذت الملمهة في عصرنا الحديث تطغى على المأساة وتسود عليها . والسبب في هذا التطور مرده في الواقع إلى عاملين أساسيين : العامل الأول يرجع إلى الفرق بين طبيعة كل منهما ، والعامل الثاني يرجع إلى التطور الذي صادف المسرح كبناء من جانب والذي صادف عقلية الإنسان في العصر الحديث من جانب آخر .

والفرق بين المأساة والملمهة ليس كما كان يقال هو الفرق بين خاتمة كل منهما ، فإذا انتهت الرواية بفشل بطام أو موته كانت مأساة ، وإذا انتهت بفوز البطل وظفره بمن يجب فهي ملمهة . وإنما المسألة تتعلق باتجاهين مختلفين تمام الاختلاف . وما النهاية أو الخاتمة في كل من النوعين إلا نتيجة طبيعية تحدثها ما في الكون كله من سببيه مطردة ، فإذا توافرت الأسباب لا بد من توافر المسببات في أثرها . والنتائج التي تنتهي إليها كل من المأساة والملمهة ليست إلا نتائج لازمة تتفق وطبائع الأشياء . أما التماس الفرق بين النوعين فالأولى أن يكون في الانطباعات التي يتركها كل منهما في جمهور النظارة وفي تباين منحيتها في بسط حقائق الحياة والكون . وقد اتفق الناس منذ أقدم العصور على أن المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه ، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض ، أو بين المادية والذهنية معا ، وتستخدم

لذلك الشخصيات العظيمة . أما الملهاة فهي تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والانثى، أو بين الفرد والمجتمع وتستخدم لذلك الشخصيات الأكثر اتضاعاً . على أن الشيء الذى يجب أن يتوافر فى كليهما ، فضلاً عما فيها من عمق ورسم للشخصيات هو الجوانب التى يضاف على الشخصيات جميعها صبغة فريدة ولونا طاعياً يكسبها صفة الشمول ، ويحقق ما يسميه نيكول بالروح العالمى الشامل أو Universality ومعنى هذا الروح العالمى الشامل هو ما نلسه فى جميع المآسى والملاهى العظيمة من الشخصيات والحوادث المتصلة بطريقة ما بالعالم الذى نعيش فيه ، فلا تكون الحوادث والأشخاص بمعزل عنا ، ولا تكون الشخصية شخصية مستقلة بل نموذجاً بشرياً له من السمات الإنسانية ما يجعله عاماً وشاملاً . وإذا كانت المأساة تتفق مع الملهاة فى تحقيق هذا الشمول فى الشخصيات فإنهما يختلفان فى روح كل منهما ، وما يتركه هذا الروح من تأثير فى نفوس جمهور المشاهدين . فالمأساة تختار موضوع الخصومة والشقاء وتعاسة الإنسان ووقوعه صريعاً أمام قوة من القوى التى لا يملك تجاهها دفعا ولا مقاومة ، ومن أجل ذلك تحتم أن يكون موضوعها موضوعاً مثيراً للرعب والجلال ، وأن تنتهى نهاية غير سعيدة ، على أن يكون الشعور السائد لدى جمهور المشاهدين أن القوانين التى تحكم فى حوادث المسرحية ، والتى تقود البطل إلى مصيره المحتوم هى ذات القوانين التى يسير بقتضاها الكون كله ، فلا يمكن أن تكون الأحداث التى أدت إلى موت البطل أحداثاً عرضية ، كما لا يجوز أن تشعر أن موته قد جاء بعامل الصدفة الذى لا يتفق مع القوانين الكونية ، فلا يذنب مثلاً أن يحىء موت البطل عن طريق اصطدامه بعربة أو قطار ، فهذه نتيجة قد لا تتفق وطبائع الأشياء إلا إذا كان المؤلف قد راعى أن اصطدام السيارة أو القطار كان نتيجة لمئات الأسباب قبلها، وأن الأحداث كانت تجرى منذ بدء الرواية على هذا الأساس ،

على أساس أن تقود إلى هذه النهاية . وإلا فإن موت البطل تحت عجلات القطار يصبح شذوذاً وخروجاً على القانون الطبيعي وعلى المؤلف . ومن هنا ندرك لماذا اشترط أن تكون خاتمة المأساة نتيجة حتمية لا مفر منها ، أما أن يلجأ الفنان إلى عنصر القدر ليسعفه بموت بطله عندما يفلس فلا يجد في حوادث الرواية نفسها ما يسعفه فهذا انحراف يسم المأساة بالضعف والفشل . من أجل هذا أخذوا على شكسبير اعتماده على عنصر القدر في رواية روميو وجولييت ، يقول تشارلتون :

فتلا قد يصبح مشاهد إذ يرى روميو قد هب بقتل نفسه إلى جانب ما ظنها جثة جولييت ، أقول قد يصبح مشاهد من مكانه محذراً روميو ألا يتم فعلته لأن جولييت في حالة من التخدير وليست بميتة، فتكون هذه الصيحة نقداً سليماً توجهه إلى رواية شكسبير « روميو وجولييت » ، لأن هذا الصائح لم يحس من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يدها بل شعر أنه موت ظالم وقع في غير موضعه، وإن كان هذا هكذا فالرواية ضعيفة بغير شك من هذه الناحية ، (١) .

وذلك لأن الجمهور لا يعرف بالصدفة العمياء ، كما لا يعترف بالنهاية التي تقع لغير سبب أصيل متصل بقوانين هذا العالم الطبيعية ، أو قل متصل بالقوة العليا المدبرة المسيطرة على هذا الكون ، فقد كانت « ربة الانتقام » عند اليونان القدماء هي القوة التي يخضع لها البشر ، أما في العصور الوسطى فقد رمزوا لهذه القوة العليا برموز الخير والشر والضمير والتوبة ، بل زادوا في ذلك وجسدوها وجعلوها تظهر على المسرح ، واعتبروا الممثلين رموزاً ترمز لها . أما عند اليونان فلم يكن لربة الانتقام شخص يمثلها على المسرح

(١) فنون الأدب ص ١٦٦ .

ولأنما كانت شيئا يدرك ولا يحس ، شيئا يجعلك تدرك أن العالم الذى تتحرك فيه المأساة علم تسييره القوانين الطبيعية التى لا تتدخل ، وأظهر مثل على ذلك مأساة أوديب لصوفوكليس ، فقد قتل أوديب أباه وتزوج من أمه على غير علم منه . وعلى الرغم من أنه اقترف هذين الإثمين الفظيعين دون علم سابق ، غير أن القوة السماوية العليا لم تكن لترضى أن تمر جريمة شنعاء كهذه دون عقاب ، وكان لامناص من التكفير عنها ، ولا يهم إذا جاء أوديب مجرد أداة أو وسيلة ، فما دامت القوانين العليا قد أوديت بهذه الفعلة النكراء فلا بد أن ترد عن نفسها هذا الأذى ، ولا مناص من أن يكفر الآثم عن إثمه فانتقم أوديب من نفسه وفقاً عينيه ونفى نفسه عن المدينة .

وإذا انتقلنا إلى عصر شكسبير وجدنا أن القوة العليا التى تسيطر على مجرى الأحداث فى مآسيه تختلف عنها عند اليونان ، فمآسى شكسبير مآس تتبع من داخل الشخصية الإنسانية ، فالذى يسوق البطل إلى نهايته المحتومة قواه الداخلية ، أو قل طبيعة خلقه على هذه الصلابة دون سواها فردية البطل أو عناصره المكونة لشخصيته هى التى جعلته يقف هذا الموقف أو ذاك . هى التى حددت سلوكه وانتهت به إلى الموت .

من أجل ذلك كانت لشخصيات شكسبير وفهم منحنيات نفوسها وتجاويز ملاحظها الأهمية الأولى التى يعتمد عليها الدرامى فى فهم مسرحياته ، على أننا لا نفى أن رسم الشخصية لم يكن كل شيء ، وإنما الممارسة فى وضع هذه الشخصية ذات الصفات المميزة فى المواقف الصحيحة المحكمة التى لا تستطيع منها فكاً هو الذى يخلق المأساة ، ومن أجل ذلك قالوا : فى وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل وعطيل مكان هاملت نك لا تجد بين يديك مأساة مطلقاً ، (١) وعلى

(١) ص ٢٦٠ من علم المسرحية .

الرغم من اعتماد مآسى شكسبير على نماذج شخصياتها وعلى المواقف التى توضع فيها هذه الشخصيات ، فهى ما تزال تخضع للقوانين الطبيعية لهذا العالم وتدور فى فلكها ، فالبطل يلقى مصيره نتيجة لمواجهة القوى التى هى فوق مستطاعه ، وينال ما يتحتم عليه أن يناله إذا كان على هذه الصورة وواجه هذه الظروف .

أما المآسى الحديثة فقد خرجت عن هذا المجال الكونى الذى يميز المأساة الصحيحة ويصبغها بصبغة الضرورة التى لا مناص منها . ذلك أن بعض هذه المآسى الحديثة قد اعتمدت على الصراع الذى يكون بين الفرد والنظم الاجتماعية الفاسدة ، أو بين الفرد والنظم الاقتصادية أو القضائية . صحيح أن النظم الفاسدة سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم قضائية يمكنها أن تصرع الأفراد وأن تنتهى بفجعية إنسانية ، غير أن المسألة ليست فى مجرد توفير الصراع بين (الفرد) وهذه النظم ، وإنما المهم والأساسى أن يشعر الجمهور عند مشاهدة مأساة من هذا النوع أن مثل هذه النظم هى من قبيل النظم الثابتة التى لا تتغير ولا تبدل ولا تتخلف حتى تتوافر صفة الحتمية ويبرز عنصر الضرورة التى لا مناص منها فتتحقق المأساة . أما إذا شعر الجمهور بأن البطل كان ضحية نظم ليست ثابتة ولا تمت إلى نظم الكون الصارمة المطردة وقوانين الطبيعة ، وأن الأسباب التى من أجلها لقي البطل مصيره المحتوم كانت أسبابا عرضية عابرة تتعلق بنظام قائم لا يلبث أن يزول ، فإن المأساة فى هذه الحالة تكون قد فقدت أساسا أصيلا من أسسها لأن الشعور بحتمية الفجعية سوف يفتر مادامت أسبابها غير ثابتة وغير لازمة .

هذا التطور فى طبيعة المأساة الحديثة هو الذى قلل من أهميتها . صحيح أن بعض مآسى إبسن وبرناردشو قد نجحتا ، ولكن نجاحهما راجع إلى أنهما

استطاعا أن يوهما الجمهور بأن يعتبر البيشة الاجتماعية بنظهما الحالية جزءاً من نظام الكون ليس إلى مرده من سبيل .

وهكذا ترى أن تحول المسرحية الحديثة إلى معالجة شئون المجتمع قد حول من اتجاه المأساة، فإذا أضفنا إلى ذلك ميل المسرح نفسه نحو الواقعية بحكم تطوره عرفنا لماذا تحولت السيادة من المأساة إلى الملهاة .

وإن نظرة إلى المسرح اليوناني الذي كان يتسع لثلاثين ألف متفرج والذي لم يكن معداً كما هو معد اليوم ، فلم يكن لديه المناظر المرسومة التي تعلق على جدران المسرح والتي تنبئ عن مكان الأحداث وزمانها ، وإنما كانوا يرمزون للزمان والمكان باعتبارهما حقيقتين مجردتين ، نقول أن نظرة إلى هذا المسرح تجعلنا ندرك أنه أنسب المسارح لعرض المأساة ، لأن مثل هذا المسرح سيجعلنا مغمورين بالضخامة والجلال اللذين هما من أزم الأجراء للمآسى القديمة ، أما في عصر شكسبير فقد تطور المسرح بعض التطور ولكنه ظل محافظاً على الرمزية ، فثمة شجيرة توضع في مؤخرة المسرح تشير إلى مكان الغابة ، وأحياناً ما توضع بعض لافتات في جوانب المسرح للدلالة على المكان المعين . وهذه الرمزية في مسرح شكسبير تدل على أن شخصياته كانوا طلقاء من حدود الزمان والمكان ، وأنهم أفراد يمثلون الشمول العام الذي لا يجعل سلوكهم يرتبط بجغرافية المكان أو تاريخيته ، وإنما يصعدون عن العالم الروحي الذي تمثله شخصياتهم . أما المسرح الحديث فقد أصبح بهذا البناء المستقوف الضيق المغلق المليء بالمؤثرات الصوتية والضوئية والمزود بالمناظر وبوسائل الإيهام المختلفة . وقد نجح في الملاءمة بين هندسته وهندسة بواطن الدور والمباني ، وصور الغرف والبيوت والفنادق وكل هذه محاولات من المسرح الحديث ليكون واقعياً بقدر المستطاع . هذه النزعة إلى الواقعية هي

التي مهدت السبيل إلى ظهور الملهاة وتثبيت مكانتها .

تتضح لك العلاقة بين الملهاة والواقعية إذا عرفت أن المجال الذي تدور فيه الملهاة هو مجال اجتماعي واقعي ، وأن من شأن الملهاة أن تعالج عادات الأشخاص التي قد تتفق مع أوضاع المجتمع أو تتعارض معها ، فالملهاة تحاول أن تبرز الصفات المميزة لسلوك شخص خارج عن المجتمع ، وتضربها جنباً إلى جنب مع نظم المجتمع وتقاليده . ومن هذا التعارض بين سلوك الشخص وتقاليده المجتمع ينشأ الصراع في الملهاة ، ومن ثم فإن العالم الذي تتحرك فيه الملهاة تسيره التقاليد ، أما العالم الذي تتحرك فيه المأساة فتسيره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف كما يقول تشارلتون . ولما كانت التقاليد التي يخرج عليها بطل الملهاة هي التقاليد السائدة في مجتمع ، فإن الملهاة تعتبر صورة معنوية للمجتمع أو هي على الأقل تصور من المجتمع بعض جوانبه الخاصة وتقع على بعض النماذج والطبقات المنحرفة وتعاقبها بالضحك . ولكي يكون لهذا الضحك معنى أعم وأشمل من مجرد تعلقه بأشخاص محددين على المسرح فقد عمد كتاب الملاحى إلى اختيار بعض النماذج البشرية التي تتوافر فيها صفات معينة لا تقف عند حدود أمة دون أمة ولا تنحصر في مجتمع دون مجتمع ، لأن المجتمع في الحقيقة فكرة لا يجرعة من الناس ، وهو وإن كان بجرعة من التقاليد والعادات والآراء إلا أنه قد يطلق على بجرعة صغيرة وقد يشمل الإنسانية جمعاء . من أجل ذلك استطاعت بعض الملاحى أن تشتمل على سمات وملامح إنسانية عامة ، وهذا النوع من الملاحى يتناول الطباع العامة كالبه والنفاق والبخل وغيرها . فرجل العجائب والمنافق والبخيل والأبله الذي يزهر بكائه والمقامر كل هذه شخصيات لا تختص بها أمة واحدة دون أخرى . وهكذا نرى هذا النوع من الملاحى يحل النمط محل الفرد ولذلك يسمى هذا النوع بملهاة

الطباع أو الأنماط . ولكي ندرك الفرق بين الشخصية والنمط نأخذ مثلاً شخصية فولستاف ، فهو وإن كان شخصية مضحكة فكاهية في مسرحية هنري الرابع لشيكسبير إلا أنه يتطور إلى شخصية جامدة خاصة به ، إنه يصبح فرداً عادياً نشعر بالحزن عند نبذه ، فهو هنا شخصية وليس نمطاً . أما إذا انتقلت إلى فولستاف الآخر في رواية الزوجات المرحات Merry Wives of Windsor فستجد أن فولستاف في هذه الملهة لا يزيد على كونه نمطاً مثله، مثل البخيل لموليير ومثل المفتش العام لجوجول ، والمحتمل في مذكرات محتمل لاوستروفسكى .

وبعد، فما الذى يشير فينا الضحك عند مشاهدة ملهة ؟ إن منشأ الضحك موضوع كتبت فيه مباحث مثيرة عرض لها فلاسفة مثل برجسون وشوبنهاور . وعرض لها النقاد من أمثال بن جنسون وهازليت . وسر الضحك عند هؤلاء يكمن في المفارقات أو قل عدم التناسب الذى ينشأ من حقيقتين متعارضتين أو من فكرتين أو كلمتين أو من اصطدام شعور بشعور آخر، وهناك ضحك ناشئ من عدم الملاءمة الجسدية ، وضحك آخر ناشئ عن النقص الذهني، كما أن ثمة ضحكاً ينشأ من المواقف المترتبة على الصدفة أو المفاجأة . والضحك في الملهة عنصر أساسى متصل بالمدلول العام الذى تهدف إليه الملهة. فمن واجب الملهة أن تعاقب البطل الذى يخرج على تقاليد طائفة محدودة أو الذى يخرج على أوضاع الجنس البشرى كله ويتحدى ما يملكه الإدراك الفطرى السليم حتى يصبح سخرية الناس وموضع لمزهم وتهكمهم . ذلك لأن من أول أهداف الملهة أنها تبصرنا بالطريقة التى نحيا بها حياة سليمة مستقيمة ، وعلامة الملهة الجيدة فى فنها هى هذه النظرة الصادقة التى تفرق فيها بين السوى والمثلوى بين المألوف والشاذ . علامتها هى إرهابها لحواسنا أرهاباً يشعرنا بما يقع من تناقض بين حماقة الحقى وبين ما يستوجبها الواجب والإدراك الفطرى السليم . وكمن فكرة لنا رسخت فى

أذهانتنا بحكم العرف القوي، ولم نتيين سخفها وغضاضتها إلا حين تعرض لها كاتب
مثل مولير أو شو فوضعها أمام عقولنا جنباً إلى جنب مع أشباهها ، فظهرت
لنا فيها أشياء لم تدر بخلدنا من قبل ، وبهذا اهتز أساسها وترنح بناؤها وقد كان
متينا مكيئا ، (١) .

(٢) ص ١٧٤ من فنون الأدب .

مراجع البحث

مراجع أجنبية :

- HERMAN OULD, THE ART OF THE PLAY.
HUXLEY (A), TRAGEDY AND THE WHOLE TRUTH.
MURRAY (G), ANCIENT GREEK LITERATURE.
NICOLL (A), BRITISH DRAMA,
THEORY OF DRAMA,
WORLD DRAMA.
L. S. POTTS, COMEDY.
CASSELL'S ENCYCLOPÆDIA: TRAGEDY, DRAMA, COMEDY

مراجع عربية :

- (١) أبركرومى (لاسل) : قواعد النقد الأدبى ترجمة محمد عوض محمد
(٢) أرسطو : كتاب الشعر : ترجمة عبد الرحمن بدوى
(٣) بدوى (محمد مصطفى) : ١ - دراسات فى الشعر والمسرح ٢ - كولردج
(٤) برحبسون : الضحك
(٥) تشارلتون : فنون الأدب ترجمة زكى نجيب محمود
(٦) توفيق الحكيم : فن الأدب
(٧) رشاد رشدى : مختارات من النقد الأدبى المعاصر
(٨) ستانسلافسكى : إعداد الممثل : ترجمة محمد زكى العشماوى
(قسطنطين) : : ومحمود مرسى
(٩) نيكول (الاردیس) : علم المسرحية : ترجمة درينى خشبة

أسطورة أوديب عند صوفوكليس

عرض وتحليل :

في القرن الخامس قبل المسيح ، في أثينا ، في فترة مليئة بالنشاط والثقة ، وفي عهد من الحياة الديمقراطية المثقفة ، يسود فيها نوع من الدين الناشئ عن عقيدة ويكثر فيها محصول الأساطير الشعبية الغنية بالخيال والفكر . وفي وقت كان الشعر والدين والفلسفة لم يفصل الواحد منها عن الآخر بلغ فن المأساة اليونانية قمة لم يشهدها عصر من العصور حتى في أثينا نفسها لدرجة أنه بعد موت صوفوكليس وإيروبيدس . في عام ٤٠٦ قبل المسيح كتب أرسطوفان في السنة التالية ملهاته المسماة بالضفادع التي ذهب فيها الإله ديونيسوس إلى العالم الآخر ليسترد واحدا من شعراء التراجيدية الثلاثة فلم يكن قد بقي منهم أحد .

ذلك أن المأساة اليونانية العظيمة كانت قد انتهت والسبب الوحيد لهذا أن عصرًا من العقلية العلمية كان قد بدأ ، وأصبحت الفلسفة علما قائما بذاته يعتمد على مناهجه العقلية الخالصة ، وماتت التراجيدية اليونانية بموت شعرائها الثلاثة إيسكلوس وإيروبيدس وصوفوكليس ، وقد روى عن هذا الأخير أنه كتب مائة وثلاثاً وعشرين مأساة وفاز بثمانية عشر انتصاراً ، ولم يبق من هذه المآسي غير سبع فقط أشهرها الكترا وإياس وانتيجون وأوديب وقد كان لمسرحية أوديبوس ملكا التي تم تأليفها في وقت يحدده الباحثون بين سنتي ٤٣٥ ، ٤٢٥ قبل المسيح ، كان لهذه المسرحية تأثير بالغ الحد في عدد كبير من المؤلفين للمسرح والمشتغلين بالدراسات المسرحية في العصور الأدبية المختلفة حتى باع عدد الذين حاولوا كتابة هذه الأسطورة من جديد ثلاثين كاتباً وشاعراً من بينهم الكاتب المصري المعاصر

توفيق الحكيم .

كل هؤلاء حاولوا محاكاة صوفوكليس وإخراج أوديب الملك من جديد ومعالجة الموضوع القديم الخالد . وقد عني الباحثون بدراسة هذه المحاولات ومقارنتها بالأصل اليوناني القديم ، بل أن منهم من تخصص في تراجيديا أوديب بالذات ، وهو المسيو ألويس دي ماريناك مؤلف البحث المستفيض عن الشعراء والكتاب الذين تناولوا مأساة أوديب على مر القرون .

يقول المسيو دي ماريناك في مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب لتوفيق الحكيم : « إن من ينعم النظر في المعارضات الفرنسية التسع والعشرين لأوديب الملك لصوفوكليس يتضح له جليا أنه إذا كان قد أمكن ممارسة أبلغ المؤلفين الاثنيين في مأساته ، فإن أحدا لم يبلغ إلى التفوق عليه قط ولا إلى مساواته ، (١) .

والسبب في اعتقادنا يرجع إلى أن أحدا لم يستطع أن يخلق هذه الروح التي تخلع على المسرح اليوناني طابعه الديني الفلسفي الشعري ، فإن إنطفاء هذا الشعور الديني هو الذي خنق الأسطورة فأزهقت في يد الذين تناولوها من بعد ، فإن كلا من هؤلاء الذين حاولوا محاكاة صوفوكليس قد خضعوا للذوق الذي يحيط بهم ، والمثل الأعلى السائد في المجتمع الذي يكتبون له فأخذ الكتاب يجوزون الأسطورة وينحرفون بها بما يلائم آراءهم الخاصة أو أحلامهم الشخصية ، فإذا بالحن البدائي الأول تصوغه نهبات الشعور الإنساني الذي يختلف باختلاف العصر والذوق والثقافة والمجتمع غير أن المحافظة على موضوع الأسطورة القديمة بين هؤلاء المقلدين يجعل أمر دراسة التغيرات التي تطرأ على أسطورة ما من هذه الأساطير بانتقالها من شاعر إلى شاعر أمراً ممكناً .

(١) ص ٢٥٨ الملك أودب لتوفيق الحكيم .

وبعد فما هي أسطورة أوديب ؟

يحكى أنه كان على مدينة ثيبة ملك يدعى لاويوس بن ليدكوس أنذره
وحى الآلهة بأنه سيقتل بيد ابن يولد له فيأخذ الملك حذره ويحتاط للأمر . . .
ولكن يشاء القدر أن يولد له صبي فيأمر الملك بالتخلص منه وطرحه في العراء
على جبل يقال له كيتيرون . ولكن الراعى الذى كان عليه أن يحمل الطفل
إلى الجبل أشفق على الصبي فأسله إلى راع آخر من رعاة بوليبيوس ملك
كورنتوس . وأسله هذا الراعى إلى مولاه وقام بوليبيوس بتربيته حتى نشأ وهو
لا يعرف عن قصة مولده شيئاً ، وكل الذى يعرفه أن أمه ميروبا وأن أباه
بوليبيوس ملك كورنتوس .

وفى ليلة من ليالى الشراب فى قصر الملك بوليبيوس يسمع الفتى أوديب
تعريضاً بمولده من رجل أخذ منه الشراب حتى سكر ، فيخرج أوديب ليستشير
الآلهة ، فأوحوا إليه إن عاد إلى وطنه فسيقتل أباه وسيزوج أمه . فصمم
الفتى على ألا يعود إلى مدينة كورينثوس ، وقصد إلى مدينة ثيبة والتقى فى
طريقه إليها برجل شيخ فى بعض حرسه عند طريق ذات ثلاث شعب ، فكان
بينهم وبين الشيخ شجار فعدا الفتى على الشيخ فقتله ومضى فى طريقه حتى
وصل إلى مدينة ثيبة ، فالتقى عند أسوار المدينة بحيوان خطير مهلك قد قام
على صخرة يلقي على كل من مر به لغزاً فإن لم يحله عدا عليه الحيوان
فأفترسه ، وكان أهل ثيبة قد جاءهم موت ملكهم ، ولم يعرفوا قاتله ، وشغلهم
عن البحث عنه هذا الفزع الذى كان يستبد بالمدينة كلها لمكان هذا الحيوان
من مدينتهم ، وما يبعثه من الرعب فى نفوسهم ، فأعلن كريون الذى كان
وصياً على الملك فى المدينة أن أى رجل يستطيع أن يخلص المدينة من هذا
البلاء فله عرشها وله كذلك أن يتزوج الملكة . . . فلما اقترب أوديبوس

من الحيوان ألقى عليه لغزه فخله وخر الحيوان صريعاً ودخل أوديب المدينة متصراً ، قال اليه ملك ثيبس وتزوج الملكة وولد له منها أبناء . ثم ظهر في المدينة وباء مهلك يأتي على الزرع والضرع فأوحى الآلهة أن هذا الباء لن يرفع عن المدينة حتى يعاقب قاتل الملك على جريمته . وأعلن أوديبوس أن قاتل الملك لا يوس عدو للشعب ، وأن أي الناس وجدته فليدل عليه ، ثم استكشف بعد تحقيق لم يطل أنه هو قاتل الملك ، وأنه قد تزوج أمه وأن أبناءه هم أخوته لأمه ، فاقتص من نفسه وفقاً عينيه بيديه ونفى نفسه عن المدينة وقتلت الأم نفسها خنقاً .

ومأساة سوفوكليس تتناول الجزء الأخير من هذه القصة حيث ينتشر الباء المهلك في المدينة كلها فيرفع الستار عن طوائف من الشعب قد اختلفت طبقاتهم وأعمارهم ، يبحثون أمام المذابح القائمة خارج أبواب القصر في هيئة الضارعين ، وفي أيديهم أغصان من الغار والزيتون ، يقف بينهم شيخ متقدم في السن هو كاهن زوس . ثم يفتح الباب الأوسط من أبواب القصر ويخرج منه أديبوس ، ويتقدم خطوة أو خطوتين ثم يقف لينظر إلى هذه الجماعة الجاثية على بابه لحظة يتحدث إليهم قائلاً :

أوديبيوس " — أي أبناي ، أيتها الذرية الناشئة من نسل كادموس ما بالكم تبحثون على هذا النحو ومعكم هذه الأغصان تتوجها هذه الشرائط ؟ على حين قد ملأ المدينة دخان البخور وارتفعت فيها الأصوات بالاناشيد وشاع بين أهلها الانين . لم أرد أن أتلقى جواب هذا السؤال من فم أجنبي ، ومن أجل ذلك أقبلت إلى هذا المكان أنا أوديبيوس الذي يعرفه الناس جميعاً . هلم أيها الشيخ تحدث فإن سنك تؤهلك للنيابة عنهم ، ما مصدر

(١) استعنا هنا بترجمة الدكتور طه حسين فهي عندنا ترجمة لا تجارى في التعبير فقد نجحت في رفع الحوار إلى المستوى الفني المطلوب في المأساة اليونانية .

هذه الهئية الى أتم عليها ؟ أربة أم رغبة ؟ ثق بأنى شديد الحرص على معونتكم
فقد أكون خليقاً بالغلظة والقسوة إن لم يمسنى الإشفاق عليكم مما تضيقون به
وتشكون منه .

الكاهن — أى ملك وطنى أوديديوس أترى إلينا كيف اجتمعنا هنا حول
مذابح القصر ، أترى إلى أعمارنا ، منا من لا يزال ضعيفا لم يشب ، ولم
يستطاع أن يبعد عن المدينة ، ومنا من ثقلت به السن فهو لا يستطيع انتقالا ،
ومنا كهنة زوس أمثالى ، ومنا هؤلاء صفوة الشباب وسائر الشعب قد اتخذوا
أكاليل من الغار وأحاطوا بمعبد بلاس قريبا من الرماد المقدس لموقد أبولون .
هذه ثمينة كما ترى تهزها عيفا ، وقد اضطرت إلى هوة عميقة ، فمن لا يستطيع
أن ترفع رأسها ، وقد أهدت بها الأخطار الدامية من كل مكان ، لأنها
تهلك فيما تحوى الأرض من البذر ، لأنها تهلك فى القطعان الرائعة فى المراعى
لأنها تهلك بما تصيب النساء من إجهاض عقيم . إن الاله الذى يحمل نار الحمى
قد اندفع فى المدينة مدمرا مخربا ، إنه الوباء المهلك يأتى على مدينة كادموس
ويرضى آدس المخوف بما يبلغه من أنيتنا وبكائنا ، نعم إنا لانرفعك إلى مكانة
الآلهة لا أنا ولا هؤلاء الأنباء من حولى حين نطيف بقصرك . ولكننا نراك
أحق الناس بأن نرفع إليك حين تلم بنا الخطوب فقد أنقذت مدينة كادموس
ورفعت عنها تلك الضريبة التى كنا نؤديها إلى المفضية القاسية (١) دون أن
نعينك على ذلك بشيء أو نعلمك من أمره شيئا . أعانك فيما نعتقد جميعا
بعض الآلهة فأصلحت أمرنا ، ورددت حياتنا إلى الاستقامة
والاعتدال . وما نحن أولاء اليوم ، نعود إليك ضارعين متوسلين
أن تعينتنا وتأخذ بأيدينا ، سواء أعانك على ذلك وحى الآلهة ،

(١) تعريض بذلك الحيوان الذى أشرت إليه أقسا .

أم أشار عليك فيه بعض الناس، فإنى أرى أن مشورة أصحاب الرأى والتجربة
هى التى تنفع وتغنى فى مثل هذه المواطن .

هلم يا أحكم الناس أصلح أمر المدينة ، فكر فى شهرتك وما ينبغى لك من
حسن الاحدوثة ، إن هذا الباد يسميك اليوم منتقذه بما قدمت إليه فيما مضى .
فاحرص على ألا تذكر فى يوم من الأيام أنك أنقذتنا مرة لنهوى فى المكروه
مرة أخرى ، بل انقذ وطننا وارفع أمره . لقد أرشدك الآلهة إلى انقاذنا فيما
مضى فكن اليوم كما كنت أمس . فقد أرى أنه إذا أتيح لك أن تحكم هذه
الأرض ، فالخير فى أن تحكمها معمورة لا مقفرة ، ما قيمة الأسوار ، وما قيمة
السفن إذا خلت ولم يوجد من يلوذ بها ويحتمى من ورائها ؟

أريد يوس — أيها الأنبا إنكم لخليقون بالإشفاق . إن الذى تطلبونه ليس
غريبا بالقياس إلى فإنى أعرفه ، نعم أعرفه حق المعرفة . لست أجهل أنكم تألمون
جميعا ، ولكن ثقوا بأن ليس منكم من يآلم كما آلم .

كل واحد منكم يآلم نفسه لا يتجاوزة الألم إلى غيره ، أما أنا فإنى آلم لثيبة
وآلم لك وآلم لنفسى ، وإذن فإنكم لا توقظون بهذا الحديث منى رجلا نائما ،
تعلمون أنى سفحت كثيرا من الدمع وأنى فككت فى كثير من الوسائل إلى
النجاة . فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول التفكير ، فلم أتردد فى
ابتغائها والالتجاء إليها . فقد أرسلت كريون ابن منيسوس إلى معبد أبولون ،
ليعلم لى من الإله ما ينبغى أن أصنع . وقد طالت غيبته إذا ذكرت الأيام
التي مضت منذ فصل عن المدينة . ماذا يصنع ؟ لقد تجاوزت غيبته ما كنت
أقدر لها من الوقت .

ولكن إذا عاد فحق على أن أمضى كل ما يأمر به الإله وأنا آثم إن قصرت
فى بعض ذلك .

الكاهن — حقا لقد تكلمت في الوقت الملائم فهؤلاء يذبثوننى بمقدم كريون
(يرى كريون مقبلا من شمال المسرح وعلى رأسه تاج)
أويديبوس — أى أبولون إيدن فى أن يكون ما يحمل إلينا من أمرك مشرقا
كهذا الإشراق الذى يرى على وجهك .

الكاهن — نعم يخيل لى أن أخباراً سارة وإلا لما أقبل مبتهجا قد توج
رأسه بأكليل الفار .

أويديبوس — سنعلم جلية ذلك فإنه قد صار قريبا منا — أيها الأمير يا ابن
منيسوس ، أى جواب تحمل إلينا من الإله ؟

كريون — جواب ميمون فإنى أرى أن الأحداث السيئة نفسها خير إذا كانت
عاقبتها حيراً .

أويديبوس — ولكن ماذا كان جواب الإله فإن كلامك لا يذيع فى قلبى
ثقة ولا خوفاً .

كريون — (مشيراً إلى أهل المدينة الجائين) — إن شئت أن تسع لى أمامهم
تكلمت كما أنى أستطيع أن ننتظر حتى ندخل القصر .

أويديبوس — تكلم أمامهم جميعاً ، إن آلامهم لتثقل على ، وإن الأمر لا خطر
من أن يمسنى وحدى .

كريون — سأقول إذن ما سمعته من فم الإله . إن الملك أبولون يأمرنا
أن ننقذ هذا الوطن من رجس ألم به ، وألا نسمح لهذا الرجس
بأن يبقى حتى ينمو ويصبح شفاؤه عسيراً .

أويديبوس — بأى نوع من أنواع الطهر ؟ وإلى أى نوع من أنواع الشر
يشير الإله ؟

كريون — أما الطهر فأن تنفى مجرماً وأن تقتص من القاتل بالقتل فإن
الإجرام والقتل هما أصل الشر فى ثيابه .

أويدييوس - عن أى قتيل يتحدث الإله ؟
كريون - أيها الملك لقد حكم هذه المدينة لا يوس قبل أن يصير أمرها
إليك .

أويدييوس - أعرف ذلك أنبتت به ولكنى لم أر هذا الملك قط .
كريون - أما وقد قتل فإن الإله يأمر بعقاب قاتليه مهما يكونوا .
أويدييوس - أين هم ؟ كيف تقص آثار هذه الجريمة القديمة ؟
كريون - قال الإله لإنهم فى هذا الوطن ، من بحث عن شيء وجده ،
ومن أهمل شيئاً أفلت من يده .

(أويدييوس يفكر قليلاً)

أويدييوس - أقتل الملك فى قصره أم قتل فى الحقول أم قتل فى أرض غريبة ؟
كريون - أعلن أنه يريد أن يستشير الآلهة فخرج من المدينة ثم لم يعد إليها .
أويدييوس - ألم يابستكم رسول من رسله أو رفيق من رفاقه بأنه رأى
ما يفيدكم أن تعرفوه ؟

كريون - قتل رفاقه جميعاً لم ينجح منهم إلا رجل واحد ولكن الخوف
ملك عليه أمره ففر ولم يقل إلا شيئاً واحداً .
أويدييوس - أى شيء ؟ إن أيسر الأمر إذا عرف كان خليقاً أن يدل
على أعظمه .

كريون - قال : إن جماعة من قطاع الطريق لقوا الملك فقتلوه ، لم يقتله
واحد وإنما قتلته جماعة .

(صمت)

أويدييوس - كيف يمكن للقاتل أن يقدم على عمل جريء كهذا إذا لم يكن
قد دبر أمره هنا رغبة فى المال ؟

كريون- خطر لنا هذا الخاطر ولكن المصائب تتابعنا علينا بعد موت الملك فلم يفكر أحد في أن يقتصر له .

أويديبوس- وأى خطب منعكم من التفكير في تعرف الأمر بعد أن زال سلطان الملك ؟

كريون- ذلك الجيوان ، وما كان يلتقى من الألفاظ اضطرنا إلى أن نعرض عن شيء مشكوك فيه لنشغل بأمر كنا نشهده ونراه بأعيننا .
أويديبوس- إذن فسأرجع بالأمر إلى أصله حتى أردته إلى الجلاء . خليك بأبولون ، وخليك بك أن تعنيا بهذا الأمر الخطير . ومن أجل هذا سترياتنى جادا في موتكما حتى أثار لهذا البلد وللآلهة أنفسهم .

لن أحو هذا الرجس إيثارا لأصدقاء بدماء بل إيثارا لنفسي . أى الناس قتل الملك فهو خليك أن يسط يده على بالشر نفسه . فأنا حين أعينكم إنما أوتر نفسي بالخير . هلم إذن يا أبنائى قوموا عن هذا الدرج وخذوا أغصانكم هذه التى تتوسلون بها ضارعين ، وليدع إلى الاجتماع هنا شيوخ كادموس فلن أهمل شيئا ولن أحجم عن شيء ، لنبلغن بمعونة الآلهة ما نريد من السعادة جهرة بمشهد من الناس جميعا أو لنهوين إلى القاع .

الكاهن - هلم يا بنى . فانما جئنا هنا لنلتمس منه ما هو آخذ فيه الآن .
فلعل أبولون الذى أرسل إلينا وحيه أن يسرع إلى معرفتنا ليرفع عنا هذا الوباء .

وهكذا ينتهى المشهد الأول للمأساة حيث ترى البطل من أول لحظة يلتقى وجها لوجه بالمشكلة الرئيسية التى تدور حولها المأساة : المدينة تفقد أبناءها بغير حساب ، والدمار والهلاك يحيطان بها فى غير رحمة ، والوباء يلتقى بجثث

الموتى على الأرض لا تجد من يبكىها ، والشعب يجتمع حول قصر الملك ياتمس منه العون والنجدة .

والملك يستجيب لنداء شعبه فيبعث إلى أبولون رسله ليستشيروه
فياً مرهم بأن يقتصوا آثار الجريمة القديمة، فإن العدالة ساهرة لا تغمص لها جفن حتى يستأصل من المدينة هذا الرجس الذى يدنسها ، فإكانت الآلهة لترضى أن تسير الحياة سيرها المنتظم الآمن وفيها هذا المجرم لم ينل جزاءه بعد . . . وهكذا نرى صوفوكليس يركز جهوده كلها حول إبراز خطورة هذه الحادثة بما يشيع فى نفوس شخصيات هذا المشهد من فزع وبما يهـوئى الآلهة من تقديس وطاعة هذا الشرر الدينى السائد والمسيطر حتى على شخصية الملك نفسه هو الذى أضفى على هذا المشهد جلاله وعمقه ، وهو الذى جعله يخرج من داخل القصر إلى خارجه ، فإن الأحداث الهامة جميعها كانت تقع عند اليونان فى مكان عام ، فإكانت تنشأ علاقات الناس الاجتماعية فى البيوت ، وإنما كانت تنشأ فى الأسواق والطرق .

ولهذا كان لابد من إخراج الحركة المسرحية من داخل المنازل إلى خارجها، فالمدان العامة هى الأماكن التى كانت تقع فيها حوادث التراجيديات الأغريقية، وقد اقتضت مواقف هذا المشهد لونا من الحوار الذى يتناسب ومواقف الممثلين، فبينما كان الملك يواجه شعبه ويتكلم إليه ، وبينما كان كاهن زوس يواجه خطابه إلى الملك نيابة عن الشعب كنا نرى هذا اللون من الحوار الخطابى الذى يعتمد فى تأثيره على قوة العبارة وتركيزها مع الاستفاضة فى البيان والبراعة فى البناء. ولا يبنى طول الحوار فى هذا الموقف أنه خرج عن الإيجاز والتركيز والإشارة واللمحة التى هى من خصائص الحوار الجيد إلى الافاضة والوصف والاسترسال والحشو التى هى من خصائص الحوار الركيك .

ولكن طول الحوار في موقف الكاهن لم تخرج عباراته عن التركيز والدقة فهي عبارة قصيرة محكمة نافذة قادرة على إعطاء المواقف الألوان العاطفية التي أرادها الشاعر، فقد استطاعت أن تثير في نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخشوع، بل وأن تسمو أيضا بشخصيات المسرحية إلى هذا المستوى الذي يتفق وجلال الموقف .

أما الجزء الأخير من هذا المشهد حيث كان يدور الحوار بين أوديب وكريون : فقد كانت حركة الحوار سريعة موجزة تتناسب مع رغبة الملك في استقصاء الأمر وجمع الوسائل التي تعينه على اكتشاف الحقيقة .

أما الدور الذي قام أبولون في هذا المشهد فهو دور جدير منا بالنظر والفهم، فقد قال كريون: « إن الملك أبولون يأمرنا بأن نتقذ هذا الوطن من رجس ألم به وألا نسمح لهذا الرجس بأن يبقى حتى ينمو ويصبح شفاؤه عسيرا .

مثل هذا الأمر الذي يبعثه الإله قد يساء تفسيره فيظن البعض أن الإنسان في المأساة اليونانية القديمة كان فريسة عزلاء لمجموعة من الآلهة القوية غير المسؤولة. وفي الحقيقة إن الأمر أبعد ما يكون عن هذا المعنى ، فليس لهذا المفهوم أثر يمكن اقتفاؤه في المأساة اليونانية .

والفهم الصحيح هو أن أبولون هنا ليس إلا رمزا وتجسيدا لواحد من هذه القوانين العامة التي يخضع لها نظام الحياة الإنسانية ، تلك القوانين التي ينبغي للإنسان أن يحترمها إذا هو أراد أن يتجنب الكارثة .

فالإنسان إذا خالف أو اعتدى على القانون الطبيعي أو الأخلاقي لأي سبب من الأسباب، فإن نتيجة معينة لابد أن تلحق هذا الاعتداء، وهذه النتيجة هي إرادة الآلهة . ولكن مؤلف المأساة يجد أن عمله يحتم عليه أن يجعل النتيجة تقع باعتبارها شيئا تقود إليه الأحداث نفسها . . .

ففي السكزرا يشير صوفوكليس إلى أن قتل أوريسـت Orest والكـترا Electra لأمها قد جاء تنفيذا للعقاب الذي أرادـه أبولو لكليـتمـستـرا Clitmnistra لأنها قتلت والدها أجاممنون . . . هذا لا يعنى أن أبولون شرير لا يرى شيئا قبيحا في قتل الأم على الرغم مما قد يبدو من أنه هو الذي أرغم الكـترا وأوريسـتس على أن يقوموا بهذا العمل وإنما الصحيح هو أن جريمة كليـتمـستـرا قد خلقت موقفاً أعطى صوفوكليس تفاصيله ، هذا الموقف جعل أمر القتل شيئا حتميا لا بد من وقوعه . ووظيفة أبولو في هذه المأساة هي وظيفة رمزية تحقق وجود قانون عام يباشر عمله في هذا الموقف ، فإن الجريمة العنيفة يعقبها بالضرورة رد فعل عنيف، وليس نشاط الآلهة هو المحرك أو المسيطر على نشاط الممثلين البشريين ، ولكن نشاط الآلهة هو في تحقيق المغزى العام وإظهار أن النتيجة النتيجة الحتمية تتمشى مع قانون عام . فالدور الذي يلعبه أبولون في هذا المشهد إذن ليس إلا رمزا لقانون يجب تحقيقه ، وإشارة إلى أن خطأ وقع لا يحسن السكوت عليه وليس أبولون أو نشاطه هو المحرك للمأساة والمسيطر عليها، وإنما الموقف كله بتفاصيله الدقيقة هو الذي يقود بالبطل إلى نهايته المحتومة.

بعد أن يرى الكاهن أن الملك آخذ فيما يلتمسه منه ينصرف ، وينصرف معه الشعب ، يخرج أوديبوس وكريون ثم تقبل الجوقة وهي مؤلفة من خمسة عشر من أشرف ثيبة .

وللجوقة في المأساة اليونانية دورها الهام فهي العنصر الغنائى الراقص في المأساة . والغناء والرقص هما جزءان أساسيان لا ينفصلان عن البناء العام للمسرحية اليونانية وليسا عنصرين متصلين اتصالا عرضيا ، ووظيفة الجوقة هي أن ترفع الحديث الشعري من وقت لآخر إلى مستوى الموسيقى فيقوى بذلك العنصر العاطفى للمأساة .

ولما كانت الجوقة تعتبر شخصية من شخصيات المأساة اليونانية ، فقد كانت تجعل المعاني الفلسفية والدرامية والتي قد تكون خافية على الممثلين أنفسهم تجعل هذه المعاني تنطفئ إلى السطح ، وهي بهذا تقوم بما تقوم به الشخصيات الفرعية في مأسى سكسبير .

والجوقة في هذا المشهد تلعب دور المشاهد المثالي وتهتم بإبراز المرقف الذي عليه المدينة في عبارات بالغة التأثير والقوة .

« واحسرتاه إنى لأحتمل آلاما لا تحصى . لقد سرت العدوى في الشعب كله » .

و « وعجز العقل عن أن يتخترع سلاحا يذود عن إنسان . لقد جمدت ثمرات الأرض » .

« فهي لا تنمو . وهمدت الأمهات فهن لا ينهضن من مراقدهن قد ألحت عليهن آلام الوضع . وجعل الموت يرسل ضحاياها متتابعة في سرعة النار التي لا ترد إلى آلهة الجحيم » .

ثم يدخل أوديبوس في آخر مقطوعة تغنيها الجوقة فيسمعها وهي تردد دعاءها إلى الآلهة بأن تسرع إليها بمشعلها المضطرم لتعيناها على آرس ذلك الآله البغيض .

يستمع أوديب إلى هذا الدعاء فيتحدث إلى رئيس الجوقة معطيا له العهد الذي أعطاه للشعب ولكاهن زوس من قبل، ويدعوهم إلى معاونتته في قص آثار المجرم، ويحذر أهل المدينة أن يستقبلوا هذا المجرم كائنا من يكون أو أن يسوقوا إليه حديثا أو أن يشركوه في صلواتهم وتحياتهم أو أن يقاسموه الماء المقدس .

ثم يقترح رئيس الجوقة على أوديب أن يستدعى تريسياس ذلك الإنسان

الذى يخترق رأيه حجب الغيب ، ويرى ما وراءها كما يراها أبولون نفسه فيعلم
رئيس الجوقة أن أوديب لم يهمل هذا الأمر فقد بعث يستدعيه .

وما هى إلا لحظات حتى يدخل الكاهن تريسياس بين خادمين من خدام
الملك وهو شيخ ضريع قد أخذ بيده قائده الصبي .

أوديبوس — أى تريسياس ، أنت الذى يظهر على كل شيء ، على ما يمكن
أن يعلم وما ينبغى أن يخفى ، على آيات السماء وعلامات الأرض ، أنك
لتعرف الشر الذى تشقى به المدينة إنا نريد أن نتقذها أيها الملك (١) ، فلانجد
إلى ذلك سييلا غيرك ، يجب أن تعلم أن لم يكن رسولاً قد أنبأك أن أبولون
قد أجابنا بأن خلاصنا من هذا الوباء رهين بأن نستكشف قاتل لا يوس فنقلته أو
أو نفيه من الأرض . فقد آن لك ألا تبخل بما توحيه إليك الطير من العلم وبما
تلقيه فى نفسك الآيات المختلفة من المعرفة . أتقذ المدينة أتقذ نفسك ، إنقذنى أنا
أيضاً ، إرفع عنا كل رجس . إن أمرنا كله إليك ، وإن الرجل القوى حقاً هو
الذى يستطيع أن ينفع الناس حين تتاح له وسائل النفع .

تريسياس —

وآسفاه أن العلم لعظيم الضرر إذا لم ينفع أصحابه . لقد كنت أعرف ذلك
ثم أنسيته ولولا هذا لما أقبلت إلى هذا المكان .

أوديبوس —

ماذا ؟ إني لأراك محزوناً فاطر الهمة ، مستسلماً لليأس .

(١) يطلق الشاعر هنا لفظ الملك على الكاهن تأثراً بما كان مألوفاً فى أثينا بسد زوال
سلطان الملوك عنها من احتفاظ كهانها بلقب الملك ، وهذا شيء جرت به التقاليد فى جميع
المدن اليونانية همد أن تحولت إلى جمهوريات .

تريسياس —

ردنى إلى بيتى وصدقنى فهذا خير لك ولى .

أوديوس —

هذا كلام لاحظ له من العدل ولا مكان فيه للرحمة والحب لهذه المدينة التى
غذتك ورعتك وأنت تبخل عليها الآن بالجواب .

تريسياس —

ذلك لأنى أعلم أن سؤالك هذا لا يلائم منفعتك ، وإذن فتجنب الشر وإثارا
للعافية .

أوديوس —

بحق الآلهة لا تعرض عنا ، أنبثنا بما تعلم ، ها نحن أولاء جميعا نتوسل إليك
ضارعين .

تريسياس —

ذلك لأنكم جميعاً حقى ، أما أنا فلن أعلن مصائبى وأحزاني ، بل مصائبك
أنت وأحزانك .

أوديوس —

ماذا تقول ؟ إنك تعرف الحق ثم لا تعلنه ! أنت تفكر فى أن تخوننا وتهلك
المدينة .

تريسياس —

لا أريد أن أؤذيك ولا أن أؤذى نفسى . لماذا تسألنى فى غير طائل ؟ لن
تظفر منى بشيء .

أوديوس —

ماذا ؟ يا أشد الناس ضعة وأجدرهم بالوقت ، إنك لا تثير قلب الصخر إلا تريد
أن تتكلم ؟ أتلهث مكانك جامدا لا ترق ولا تلين ؟

تريسياس —

أنك تأخذني بما أحدث في نفسك من ثورة . إنك لا ترى أن الذين يساكنونك يحدثون مثل هذه الثورة أيضا ولكنك تلومني وحدي .

أوديوس —

من ذا الذي لا يشور حين يسمع هذا الكلام الذي تهين به المدينة كلها .

تريسياس —

ستتكشف الأحداث عن نفسها على رغم هذا الصمت الذي أسترها به .

— أوديوس

وإذن فالخير في أن تبثني بما لا بد من وقوعه .

تريسياس —

لن أزيد على هذا شيئا ، فإن شئت فأسلم نفسك إلى أشد الغضب قسوة وعنفا .

أوديوس —

إذن فلن أخفي عما في نفسي شيئا مادام الغضب لم يسكت عني . تعلم أنني أتهمك بأنك اشتركت في الجريمة ، دبرتها وهيات لها ، ولم تبرأ منها إلا يدك ، ولو أنك كنت بصيرا لما ترددت في أن تؤكد أنك وحدك القاتل .

تريسياس —

أحق هذا ؟ إني إذن أكلفك أن تنفذ الأمر الذي أصدرته ، وألا تتحدث منذ اليوم إلى أحد لا إلى ولا إلى هؤلاء ، فأنت الرجز الذي يدنس المدينة .

أوديوس —

أبلغ بك فقدان الحياء أن تنطق بمثل هذا الكلام ؟ وأين تستطيع أن تضع نفسك بما من بما تستحق من العقاب ؟

تريسياس —

لقد قضى الأمر ، إنى أحتفظ فى نفسى بالحقيقة التى لا حد لقوتها .

أوديوس —

من أنباك بهذه الحقيقة ؟ لم ينبئك بها فك .

تريسياس —

أنت ، أنت أكرهتنى على أن أتكلم .

أوديوس —

ماذا تقول ؟ أعد لأفهم خيراً بما فهمت .

تريسياس —

ألم تفهم لأول وهلة أم تريد أن تحملنى على الكلام ليس غير ؟

أوديوس —

لم أفهم فى وضوح هلم أعده .

تريسياس —

أؤكد أنك قاتل هذا الرجل الذى تبحث عن أورده الموت .

أوديوس —

آه ، ولكنك لن تعيد هذا الحديث مرة أخرى .

تريسياس —

أريد أن أتكلم أيضاً لأزيد غضبك .

أوديوس —

قل ما شئت فإن حديثك لا أثر له .

تريسياس —

أزعم أنك تعيش على غير علم عيشة الخنزى مع أقرب الناس إليك وأدناهم منك .

أوديپوس —

أتظن إنك ستحمده عاقبة كلامك هذا ؟

تريسياس —

نعم إن كان الحق قويا .

أوديپوس —

إن الحق قوى إلا بالقياس . فإنه في فمك ضعيف ، لقد أغاق سمعك وبصرك ، وعقلك .

تريسياس —

أ أنت أيها الشقي تصفني بذلك الذي سيصفك به الناس جميعاً عما قليل .

أوديپوس —

أنت لا تعيش إلا من الظلمة ، لن تستطيع أن تسوءنى ، ولا أن تسوء أحداً من الذين يرون الضوء .

تريسياس —

لم يقض عليك بأن تقبح النعمة عليك من يدي . إنما ينمض بذلك أبولون وهو عليه قادر .

أوديپوس —

إنما هذا تدبيرك وتدير كريون .

تريسياس —

ليس كريون مصدر شر لك وإنما أنت مصدر الشر لنفسك .

أوديپوس —

أيها الثروة ، أيها السلطان ، أى تفوق الفن ، أى حسد تثيرين في النفوس بالقياس إلى الرجل البارز الذى يلاحظه الناس . هذا كريون قد أحفظه السلطان الذى أهدته إلى ثيبة دون أن أطلبه إليها ، فإذا هو ينسل من تحتى

يريد أن يسقطني ويثل عرشي مستعينا على ذلك بهذا الساحر ، بهذا الماكر ،
بهذا المشعوذ الخائن ، الذى لا يرى إلا المال والذى هو أعمى فى فنه ، وإلا فأنبئنى
متى كنت كاهنا بصيراً ؛ ما بالك حين كانت تلك الكلبة تلقى عليك ألفاظها لم تقل
كلبة لتتخذ أهل تلك المدينة ؟ فلم يكن تفسير ذلك اللغز لأول طارق على المدينة ،
وإنما كان خليقاً بكهانة الكهان . لقد ظهر حينئذٍ ألا حظ لك من علم تلقيه
فى نفسك الطير ، أو توحيه اليك الآلهة . وأقبلت أنا الذى لم يكن يعلم شيئاً
فاضطرت تلك الكلبة إلى الصمت . ألهمنى عقلى ذلك الجواب لم توحه إلى الطير .
أما الآن فأنت تحاول ردى عن السلطان ، تريد أن تجلس إلى جانب عرش
كريون . وما أرى إلا أنك ستدفع مع شريكك ثمننا غالياً لتطهير المدينة . ولولا
أنك شيخ فإن لعرفت كيف أردك إلى العقل وأحوالك عن الخيانة .

رئيس الجوقة —

أرى أن الغضب هو الذى أنطق تريسياس وهو الذى أنطقك أنت أيضاً . ولسنا
فى حاجة إلى الخصومة وإنما نحن فى حاجة إلى أن تتبين كيف تنفذ أمر الآلهة .

تريسياس —

مهما تكن ملكاً فإن لى أن أتحدث إليك كما يتحدث الند إلى نده ، هذا حقى . لست
عبدك إنما أدين بالطاعة لأبولون، ولن أكون مولى لكريون فى يوم من الأيام .
فلأقل لك فى صراحة إذن مادمت تعيرنى فقدان البصر ، إن عينيك مفتوحتان
للضوء ، ولكنك لا ترى ما أنت فيه من شر ولا ما اتخذت لنفسك من منزل ،
ولا من تعاشر من الناس . أتعرف بمن ولدت ؟ أنك تجهل أنك بغيبض إلى
أسرتك فى الدنيا وفى دار الموتى، وستصيبك اللعنة من أيك وأملك فى يوم واحد
فتخرجك عن أرض الأمن والطمأنينة . إنك ل ترى الضوء الآن ولكنك عما قليل
ستعيش فى ظلمة الليل ، ستهيم بشكائك فى كل مكان . وستردد الجبال كلها

أصدقاء صياحك حين تعلم هذا الزواج التعس الذي انتهت إليه في بيتك
بعد سفر سعيد . لأنك تجهل أيضا هذه الشرور الكثيرة التي تحيط بك ، والتي
ستردك إلى موضعك الذي ينبغي لك ، وتجعلك مواسيا لابنائك . والآن تستطيع
أن تسيء القالة في وفي كريون . فلن تصب المصائب على أحد من الناس
كما ستصب عليك .

أوديبوس —

أمن المحتمل أن أسمع منه هذا الكلام ؟ ألا تمضي مسرعا إلى الهلكة ؟ ألا
تنصرف عن هذا القصر عائدا إلى دارك ؟

تريسياس —

لولا تدعني لما أقبلت .

أوديبوس —

لم أكن أعلم أنك ستقول هذه الحماقات ، ولو قدرت ذلك لاستأنيت في
دعوتك إلى قصرى .

تريسياس —

إني لأحق في رأيك ، ولكنى كنت عاقلا رشيدا في رأى أبويك اللذين منحاك
الحياة .

أوديبوس

أى أبوين ؟ أتمم ، من منحني هذه الحياة ؟

تريسياس —

إن هذا اليوم سينحك الحياة والموت .

أوديبوس —

ما أشد الغموض والألغاز فيما تقول .

تريسياس —

ألست بطبيعتك ماهراً في حل الألغاز ؟

أوديوس —

أهني في مصدر عظمتي .

تريسياس —

ومع ذلك فهذه العظمة قد أهلكتك .

أوديوس —

ولكن إذا انقذت المدينة فما يعنيني بعد ذلك .

تريسياس —

سأنصرف إذن ، قدني أيها الصبي .

أوديوس —

نعم ليقدر هذا الصبي فإن محضرك يسوءني وغيبتك تريخني .

تريسياس —

سأنصرف ، ولكني سأقول قبل ذلك فيم جئت هنا ، فإنني لا أخاف وجهك لأنك لا تستطيع أن تهلكني . وإذن فأنا أعلن اليك أن الرجل الذي تبحث عنه موعداً منذراً لأنه قتل لا يوس مقيم هنا على أنه غريب وسيعرف الناس أنه من أهل ثيبة ، ولن يستمتع بهذا الاستكشاف . إنه يرى ولكنه سيفقد بصره . إنه عظيم الثراء ، ولكنه سيسال القوت ليعيش ، وسيسعى على قدميه إلى منفاه ملتصقاً طريقه بعصاه . سيعلم الناس أنه في الوقت نفسه أب وأخ للصبي الذي يعيشون معه ، وأنه زوج وابن للمرأة التي ولدته ، وأنه قد اقترن بزواج أييه بعد أن قتل أباه . اذهب إلى قصر ك وفكر في هذا كله فإذا أثبت على الكذب فقل حينئذ إن الكهانة لا تعلمني شيئاً .

(يخرج تريسياس ويدخل أوديوس في القصر)

إن هذا المشهد العنيف بين أوديب وتريسياس هو بداية التشابك ، فقد أطلق تريسياس الشرارة التي تبدأ صغيرة ثم تنتشر إلى أن تبلغ الحريق آخر الأمر ، فإن اصطدام أوديب بهذه التهمة التي يوجهها إليه تريسياس هو بداية القلق المعلق الذي سيدفع أوديب إلى تدب الخيط إلى نهايته . وشخصية تريسياس هي شخصية تستمد قوتها من معرفتها بالحقيقة ، الحقيقة التي لا أحد لقوتها فقد عاش تريسياس في الوقت الذي كان يعيش فيه أبو أوديب الملك لا يوس المقتول . فقد كان يعرف هذا الوحي المشؤم وقد كاد أن ينساه ، ولم يرد أن يذكره أول الأمر، فقد أراد أن يتجنب الشر وأن يؤثر العافية . ولكن أوديب الذي كان مدفوعاً برغبة بطولية في أن يكتشف القاتل ، وأن يثار للملك المقتول رأى أن صمت تريسياس وإصراره على ألا يوح بشيء أمر يبعث الريبة، فلم يتردد في أن يتهمه بأنه اشترك في الجريمة دبرها وهياً لها . فكانت ثورة أوديب على تريسياس واتهامه له إستفزازاً لمشاعره فصرح بالحقيقة القاسية ، صرح بها دفاعاً عن نفسه وعن كليون الذي اعتبره أوديب شريكاً في المؤامرة ، لقد كان طبعياً أن يتخيل أوديب الموقف على هذه الصورة فقد هاله أن يواجه بتهمة كهذه لا يقبلها العقل ، فأعتقد أن كليون أخا الملكة والذي كان ولياً على عرش ثيبة قبل أن يعتليه أوديب ، أعتقد أن كليون قد أحفظه هذا السلطان الذي أهدته إليه ثيبه ، فدبر هذه المؤامرة مع تريسياس لكي يظفر بالسلطان ومن هنا كان هذا الحوار العنيف بين أوديب وتريسياس .

وكانت هذه العبارة الملتبئة التي تحدث فيها أوديب عن الثروة والسلطان وفن الكهانة وعن الحسد الذي يصيب الناس بالقياس إلى الرجل البارز ، ثم أخذ يصب جام غضبه على كهانة تريسياس ، وآثار فيه كبرياءه عندما عبره فقدان البصر ، فعز على تريسياس وهو الكاهن الأكبر الذي كان

يطلق عليه صوفوكليس اسم الملك تأثرا بما كان مألوفاً في أثينا بعد زوال سلطان الملوك بعد أن تحولت إلى جمهوريات ، عز على تريسياس الذى لا يقل مكانة عن الملك نفسه أن يتهم بالخيانة وتدمير المؤامرات فأعلن ما أعلن متأثرا بغضب شديد ، ويخرج تريسياس وقد ترك في نفس أوديب ثورة لا تهدأ جعلته يزداد تمسكا بالحادثة وإيمانا في الاستقصاء والبحث ، غير أن كريون الذى بلغته أنباء التهمة التى يوجهها إليه أوديب يدخل إلى المسرح وهو شديد التأثير ليعلم إلى المواطنين براءته ، فيدخل عليه أوديب وتنشأ بينهما مناقشة حادة يدفع فيها كريون عن نفسه هذه الجناية في خطاب مؤثر يعتمد على العقل وعلى الدليل تلو الدليل ، ولكن أوديب كان قد استبد به الاعتقاد فلم يقتنع بأقوال كريون وأصر على اتهامه بالخيانة ، فتدخل جوكاسته التى تنفر من خصومة الرجلين في وقت يحتاج الوباء فيه المدينة وتناشدهما أن يعودا إلى القصر وألا يحولا الأمر اليسير إلى أمر ذى خطر ، ولكن كريون يستنزل على نفسه اللعنة أمام أخته إن كان قد أتى شيئا مما يتهمة به أوديب ، فلا يسع رئيس الجوقة وقد شاهد كل ما جرى بينهما إلا أن يناشد أوديب أن يرعى حرمة هذا الرجل الذى تقدمت به السن وأن يكبر قسمه . فليس من الخير أن يضيفا إلى الآلام الجسام التى تلم بهذا البلد آلاما أخرى ، فيتركه أوديبوس كارها ويخرج كريون معتمدا على ثقة الناس ، وتظل جوكاسته مع أوديب تريد أن يعرف أسباب هذه الخصومة التى جرت بينه وبين أخيها فيتردد أوديب ولكنه يعلن لها أن أخاها يأتمر به ويزعم أنه قاتل لايوس ، فما كان من جوكاسته وقد رأت ما رأت من قلق أوديب وثورته إلا أن تهدىء من روعته .

جوكاسته .

بحق الآلهة أنبئني أيها الأمير فيم هذا الغضب العظيم الذى دفعت إليه ؟

أوديوس —

سأنبئك بذلك لأنى أكبرك أيتها المرأة أكثر مما يكبرك هؤلاء الناس ،
لأنما دفعنى إلى هذا الغضب كريون واثماره بى .
جوكاسته —

أبن عما تريد لآتين أحق ما ترميه به من الخيانة .
أوديوس —

يزعم أنى قاتل لايوس . .

جوكاسته —

أيعرف ذلك بنفسه أم أنباء به شخص آخر ؟
أوديوس —

أرسل إلى بذلك كاهنا شريرا ، فأما هو فزعم أنه لا يعرف شيئا .
جوكاسته —

لا تحفل بهذا القول واسمع لى فإننى أعتقد أن ليس بين الناس من يحسن فن
الكهانة . وسأثبت لك هذا فى ألفاظ قليلة . لقد ألقى فيما مضى من الزمان
إلى لايوس وحى لا أقول من أبولون نفسه ، ولكن من بعض خدامه
وكان هذا الوحى ينذىء بأن الملك مقتول بيد ابنه الذى يولد له منى ومع ذلك
فالناس جميعا يؤكدون أن لصوصا من النبأ قد قتلوا لايوس منذ زمن
بعيد فى طريق ذات ثلاث شعب . فأما ابنه فلم تمض على مولده ثلاثة أيام
حتى قيده ودفعه إلى أيد أجنبية طرحته بالعراء على جبل وعر . وكذلك لم
يتم أبولون وحيه فلم يقتل ابن لايوس أباه ، ولم يقتل لايوس بيد ابنه .

وما أكثر ما كان قد رسمه الوحى فلا تحفل بذلك ولا تلتفت إليه ،
إذا رأى الآلهة أن يظهروا الناس على شيء من علمهم أعانوه إليهم بأنفسهم
(صمت)

اوديبوس —

أيتها المرأة ما أشد ما تثير هذه القصة في نفسي من الشك والاضطراب !

جوكاسته —

ما هذا الخوف الذى يثيره في نفسك رجوعك إليها ؟ .

اوديبوس —

أظننى سمعتك تقولين أن لا يوس قد قتل في طريق ذات ثلاث شعب .

جوكاسته —

قيل ذلك وما زال يقال .

اوديبوس —

وفي أى مكان وقع هذا الحدث المنكر ؟ .

جوكاسته —

في بلاد الفوكيين حيث تلتقى الطريقان الآتيتان من دلف ودوليس .

اوديبوس —

وكم مضى على الحدث من الزمن ؟

جوكاسته —

أذيع نبؤه في المدينة قبل أن ترقى إلى عرشها بزمان قليل .

اوديبوس —

أى زوس ماذا أردت أن تصنع بي ؟

جوكاسته —

ماذا يا ايديبوس ؟ ؟ ماذا يدفعك إلى هذا القلق ؟

اوديبوس —

لا تسألنى . كيف كان لا يوس ؟ وماذا كانت منه ؟

جوكاسته —

كان رجلا طويلا قد وخط الشيب رأسه وكانت فيه ملامحك .

اوديبوس —

ما أشقاني يخيل إلى أني انما استزلت اللغة على نفسي منذ حين وبني
علم .

جوكاسته —

ماذا تقول ؟ إني لأخاف أن أرنع إليك عيني أيها الأمير .

اوديبوس —

أخشى أشد الخشية أن يكون الكاهن قد رأى جلية الامر ، واسكنك تزيدني
علما إن أضفت كلمة واحدة .

جوكاسته —

وأنا أيضا قلقة واسكنك لن تلقى سؤالا إلا أسرعت بالإجابة عنه .

اوديبوس —

أكان مسافرا في جماعة صغيرة أم كان يتبعه حرس ضخم كما يصنع الأقوياء ؟

جوكاسته —

كانوا خمسة ليس غير ، وكان بينهم مناد ، وكانت عجلة واحدة تحمل
لايوس .

اوديبوس —

آه ، الآن يتضح الامر ولكن من أنباك بهذا كله أيتها المرأة ؟

جوكاسته —

خادم نجا وحده .

أوديبيوس —

أهو الآن في القصر؟

جوكاسته —

لا ، لقد عاد فرأى أمور المدينة اليك بعد موت لايرس فتوسل إلى آخذا
بيدي في أن أرسله مع القطعان يرعاها بعيداً عنك وعن المدينة . وقد أجبتة إلى
ما أراد فقد كان يستحق مني أحسن ما يستحقه المولى الأمين .

أوديبيوس —

أيمكن أن يعود إلينا مسرعاً؟

جوكاسته —

من غير شك ، ولكن لماذا تريد ذلك؟

أوديبيوس —

أخشى أيتها المرأة أن أكون قد أسرفت في القول ، ولهذا أريد أن أراه .

جوكاسته —

سيعود ولكنني أستحق فيما أظن أن تنبئني بما يقلقك أيها الملك .

وهنا يباغ الصراع أشده في نفس أوديب، ويستولى عليه قلق جارف، وتلتقي
كلمات جوكاسته عنده بقصة القتل الذي اقترفها فقد قتل شيخاً في طريق ذات
ثلاث شعب ، فما أن تسأله جوكاسته عن القتل الذي يساوره حتى ينطق في
الحديث عن نشأته وعن أبيه بوليبيوس وأمه ميروبا وعن هذا الرجل الذي
أهانته في بعض مجامع اللهو ، وزعم له أنه ولد من أسرة مجهولة وكيف أثاره ذلك
فخرج إلى دلف ليستشير أبولون ، فلم يكن من أبولون إلا أن أعلن له كوارث
أخرى بغیضة ، أعلن له أن القدر قد كتب عليه أن يقتل أباه ويتزوج أمه .
فيتحول عن كورنته ويقابل شيخاً راكباً عربة ، فتحدث مشاجرة بينه وبين
الشيخ فيصب على رأسه عصاه ويقتله .

فإذا كان هذا الشيخ الذى قتله متصلا على نحو ما بلايوس فليس فى الناس أشد منه شقاء وليس فيهم أشد منه مقتا عند الآلهة .

ولذلك فهو يصر على مقدم هذا الرجل الذى نبأ وحده ، فهو الأمل الوحيد الباقى عند أوديب ، فإن هذا الرجل إذا قال مثل ما تقول جوكاسته إن الذى قتل الملك جماعة لا فرد واحد فليس هو القاتل . أما إذا ذكر أن رجلا واحدا هو الذى قتل الملك فإن يكون القاتل غير أوديب . وهنا يبلغ صوفوكليس القمة فى تعليق أنظار المشاهدين على الموقف ، فلم يبق غير خيط واحد من الأمل ، وترسل جوكاسته فى طلب الخادم ويدخلان إلى القصر ثم يتحدث رئيس الجوقة فيتغنى بالطهر الذى من أجله شرعت القوانين العليا التى هبطت من السماء أو التى فيها يحيا إله عظيم لا تدركه الشيخوخة . ويدعو الآلهة أن يكون ما يقع من الأحداث ملائما لوى الآلهة ، وألا يخرج الدين عن سلطانه الخالد ، وهو بذلك يصور غضب الجوقة لما كان من إنكار الملكة لصدق الوحى والكهانة . وما إن ينتهى رئيس الجوقة من حديثه حتى تدخل جوكاسته تحمل فى يديها بعض التيجان والطيب ، وتقرب من مذبح أبولون فتقرب إليه هذا القربان سائلة إياه أن يرفع عن أوديبوس الرجز وأن يحمل إليه الأمان وينقذه من الشر ، وبينما تقدم قربانها إذ يدخل رسول يسأل عن قصر الملك فتقابل به جوكاسته فقد جاء يعلن إليها وإلى الملك أن سكان كورنته قد اختاروه ملكا عليهم بعد وفاة بوليبيوس الشيخ الذى تبناه بنفسه حتى شب ، فتفرح جوكاسته للنبا وتذهب فى استدعاء زوجها أوديبوس لى يسمع بنفسه من فم الرسول نبأ وفاة أبيه بوليبيوس . فيأتى أوديبوس ويرد إليه هذا النبا شيئا من الثقة ، وتحاول جوكاسته أن تقنعه بالعدول عن الخوف . من فكرة الاقتران بأمه فكثير من الناس اقترنوا بأمهاتهم فى أحلام الليل ، وهنا نلاحظ أن جوكاسته كانت تخشى من الحقيقة وتحب الواقع وتتشبث به ، فحينما نرى أوديب مشغولا بالحادثة التى تملك عليه كل شيء فلا وقت عنده

للتأمل في الواقع نرى جوكانسته تحاول أن تثني أوديب عن البحث عن حقيقته ،
وتغريه بالاستسلام للموقف ، ولكن الرسول لا يجعل هذا الموقف يطول فهو
قد جاء ليعلن إلى أوديب أن سلطان كورنتة ينتظره .

ولكن أوديب الذي ما يزال يخاف أن يتزوج بأمه يرفض الذهاب . فيعلم
الرسول أن أوديب يهدده وحي خطير من الآلهة ، وحي جعله ينفي نفسه من
مدينة كورنتة ، ويشاء القدر أن يكون هذا الرسول هو الذي تسلم أوديب إنه
ليس ابنا لبوليبيوس ، وإنما تسلمه من راع آخر وأنقذه من الهلاك بأن
أعطاه إلى بوليبيوس ، وما إن سمع أوديوس هذا النبأ الجديد حتى صاح في
الناس أن يأتوه بهذا الراعي الذي كان يعمل عند لايرس والذي أمر أن يحمل
أوديوس إلى جبل وعرف فتحاول جوكانسته أن تثنيه في ضراعة ، ولكنه يصرخ
في الناس أن يأتوه بهذا الراعي فتخرج جوكانسته باكية يائسة ، ويسخر أوديب
من كبرياء جوكانسته التي ظن أنها تستخذي من مولده الوضيع فتردد الجوقة في
نشاط وفرح غناء تشيد فيه بأوديوس الذي اعتبرته من نسل الآلهة متأثرة بما
سمعت من أقواله وفي هذا ترشيح بديع لماستكشف عنه الحوادث من خيبة الأمل ،
ولا يمضي وقت طويل حتى يقبل هذا الراعي الذي أرسل أوديوس في
استدعائه .

أوديوس —

إذا كان حقا على أيها الشيوخ أن أتوسم رجلا لم أراه قط فإنني أظن أن هذا
المقبل هو الراعي الذي نبحث عنه منذ زمن طويل ، فإن شيخوخته التي بعد
العهد بها تلاثم شيخوخة هذا الرسول ، على أني أعرف هذين اللذين يقودانه
فهما من خدمي . ولكنك أنت وقد رأيت هذا الراعي من قبل تستطيع أن
تنبئنا بعلم ذلك .

رئيس الجوقة —

تعلم أنى أعرفه فقد كان ملكا للايوس وكان من أشد رعاته أمانة له ووفاء .

اوديوس —

سأبدأ بسؤالك أنت أيها الغريب الكورنتى أهذا هو الرجل الذى تتحدث عنه ؟

الرسول —

هو بعينه . إنك لتراه .

اوديوس —

أيها الشيخ أنظر إلى وأجب عن كل ما ألقى إليك من سؤال . . أكنت فيما مضى من الدهر ملكا للايوس ؟

الخادم —

كنت عبده لم يشتري ، ولكنى ولدت ونشأت فى قصره .

اوديوس —

ماذا كنت تصنع ؟ وأى حياة كنت تحيا ؟

الخادم —

انفقت معظم حياتى راعيا للقطعان .

اوديوس —

فى أى مكان كنت تقيم ؟

الخادم —

كنت أقيم على جبل الكثيرون أحيانا وأحيانا فى بلد يجاوره .

اوديوس —

هذا الرجل أتذكر أنك رأيته هناك ؟

الخدام —

ماذا كان يصنع ؟ عن أى الرجال تتحدث ؟

اوديبوس —

عن هذا الذى تراه . ألقية قط ؟

الخدام —

لا أستطيع أن أجيب من الفور لاني لا أذكر .

الرسول —

لا غرابة فى ذلك يا مولاي . لقد نسي كل شيء ولكنى سأذكره فى وضوح
وجلاء . أنا واثق بأنه عرفنى حين كان يرعى طائفتين من القطعان ، وكنت
أرعى طائفة واحدة ، وقد أقمنا معا على الكثيرون ثلاثة فصول من الربيع
إلى أن ظهر الدب . فلما أقبل الشتاء عدت إلى حظائرى وعاد هو إلى حظائرى
لايوس . أهذا حق ؟ ألم تبحر الأمور كما وصفت ؟ .

الخدام —

حقا ولكن هذا بعيد العهد :

الرسول —

والآن أتذكر أنك دفعت إلى صيبا لأربيه كما لو كان ابنى ؟

الخدام —

ماذا تقول ؟ لم تلق هذا السؤال ؟

الرسول —

ها هو ذا أيها الصديق ذلك الذى كان صيبا حينئذ ،

الخدام —

اتهلك الآلهة ، ألا تؤثر الصمت .

أوديوس —

لا تغضب عليه أيها الشيخ فإن الفاظك أنت هي الحقيقة أن ثير الغضب
لا الفاظه .

الخادم —

أى خطيئة اقترفت يا خير السادة .

أوديوس —

خطيئتك أنك لا تجيب بشيء عن أمر الطفل الذى يسألك عنه .

الخادم —

إنه يتحدث عن غير علم ويضيع وقته .

أوديوس —

إن لم تجب طائعا فستجيب كارها .

الخادم —

إنى أقسم عليك بالآلهة ألا تعذبني ولا تشق على فإنى شيخ كبير .

أوديوس —

ألا تريدون أن تسرعوا فتجمعوا يديه خلف ظهره .

الخادم —

ما أشقانى ! فيم هذا العذاب ؟ ماذا تريد أن تعلم ؟

أوديوس —

هذا الصبي الذى يتحدث عنه : هل دفعته إليه ؟

الخادم —

نعم وددت لو مت فى ذلك اليوم .

أوديوس —

سينزل بك الموت إن لم تقل ما يجب أن تقول .

الخادم —

وأشد من ذلك تأكيداً أنى هالك أن تكلمت .

أوديوس —

يخيل إلى أن هذا الرجل يريد أن يدور .

الخادم —

كلا ، لقد أنبأتك بأنى دفعت الصبي إليه .

أوديوس —

وعن تلقيت هذا الصبي ؟ أكان ابنك أم تلقيته من إنسان آخر ؟

الخادم —

لم يكن ابني بل تلقيته من بعض الناس .

أوديوس —

من أى المواطنين من هنا ؟ من أى بيت ؟

الخادم —

بحق الآلهة يا مولاي لا تسألني عن أكثر من هذا .

أوديوس —

إنك ميت إن اضطررت إلى أن أعيد عليك هذا السؤال .

الخادم —

إذن فقد ولد هذا الصبي في قصر لايرس .

أوديوس —

أولاد لعبد من عبيده ؟ أم ولد له هو ؟

الخادم —

واحسرتاه ! هذا ما يفظعني أن أقوله .

أوديوس —

ويظفني أن أسمعه . ومع ذلك يجب أن تتكلم .

الخادم —

كان يقال إنه ابن الملك ، ولكن في القصر امرأتك تستطيع أن تنبئك بحلية
الامر .

أوديوس —

هي التي دفنته إليك ؟

الخادم —

نعم أيها الملك .

أوديوس —

لماذا ؟

الخادم —

لأهلك

أوديوس —

د أم ، تقدم على ذلك ؟ ما أشقاها

الخادم —

خوفا من وحي مشئوم .

أوديوس —

أى وحي ؟

الخادم —

كان يقال إن هذا الصبي لو عاش لقتل أبويه .

اوديبوس —

ولم دفعته إلى هذا الشيخ ؟

الخادم —

إشفاقا عليه يا مولاي . قدرت أن سيحمله إلى بلد آخر حيث يعيش هو .
وهو أنقذ حياة فكان ذلك مصدر شقاء عظيم . فلو قد صدق ما يقول
لكنت أشقى الناس وأنكدهم حظاً .

اوديبوس —

واحسرتاه ! لقد استبان كل شيء . أيها الضوء ، أيها الضوء لملى أراك
الآن للمرة الأخيرة . لقد أصبح الناس جميعاً يعلمون ، لقد كان محظوراً
على أن أولد لمن ولدت له وأن أحيا مع من أحيا معه . وقد قتلت من لم يكن
لي أن اقتله .

(يسرع إلى القصر . ويذهب الراعيان . أما
الكورتى فإلى الشمال ، أما الآخر فإلى اليمين .
المعلب خال) .

يخرج اوديبوس وتغنى الجوقة غناءها الحزين ، لقد رمى اوديبوس فأبعد ،
لقد ظفر بالنعيم والمجد ، لقد أهلك تلك العذراء ذات المخالب الحجن ، لقد كان
قائماً في بيته كالبرج الشاهق يرد عنا الموت واليوم أى الناس يشقى
بما هو أشد إيلا ما من هذا . أى الناس يفرق في أمواج من العذاب أعنف من
هذا العذاب إن الآلهة يمتنون هذا الزواج الذى جعل لأديبوس من
أمه أولاداً ثم يدخل خادم فيعلن أن جوكاسته قد فارقت الحياة ،
لقد مضت ذاهلة حتى إذا عبرت البهو قذفت نفسها نحو سرير الزوجية مستأصلة
شعرها بكلتا يديها . أما اوديبوس فقد كان يهيم مضطرباً غائب الرشد يبحث عن
زوجته ثم هداه إليها في هذه الثورة إله لا أدري من هو هنالك بحث

صبيحة منكرة واندفع إلى الباب المعلق فيدير حديد المجوف ثم يقذف نفسه في
الحجرة وهناك يرى امرأته وقد شنت نفسها ، فما يكاد الشقي يشهد هذا المنظر
حتى يدفع من فمه زئيراً مروعاً، وينزع المشابك الذهبية التي كانت قد اتخذتها زينة
ثم يدفعها إلى عينيه قائلاً :

« ستظلان في الظلة فلا تريان من كان يجب ألا تراه ، ولا تعرفان ما لا أريد
أن أعرف بعد اليوم » .

ثم يصبح بالخدم أن اقتحموا الأبواب السكى يظهر لأهل ثيبة جيئاً قاتل أبيه،
ثم يدخل أوديبوس إلى المسرح دامياً وقد فقئت عيناه ويتقدم متحسباً طريقه
فبيعت شكاته الآلية إلى رئيس الجوقة مرسلًا صيحاته إلى أصدقائه أن يقودوه
إلى مكان بعيد من هذه الأرض فقد أصبح موضوع البغض من الآلهة ومن الناس
جميعاً ثم يدخل كريون فيناشده أوديبوس أن يقذف به بعيداً عن هذه المدينة
حيث لا يراه أحد ولا يتحدث إلى إنسان ، ثم يضرع إليه أن يشفق على ابنه
وأن يشملها بمطفه، ويتوسل إليه في أن يدعوها لكي يتحسسها بيده فإذا بابنتيه
تأنيان باكيتين من بعيد ويسمع صيحاتها فتتد يداه باحثين عنها، ويتوسل إلى
كريون ألا يخل بينهما وبين البؤس والجوع وألا يسوى شقاءهما بشقائه. ثم يدخل
أوديبوس إلى القصر يقوده كريون ، وتذبه ابنتاه والخدم وقد وعده كريون
بأن ينفيه عن هذه الأرض .

وهكذا تنتهي مأساة هذا البطل العظيم الذي كان عليه أن يتلقى ضربة القدر
المحتومة ، أن ينزل بنفسه تلك الفظاعة وأن ينتهي بطلاً كما بدأ بطلاً .

وسواء أكان المشهد الأخير والتصوير الأخير للمأساة هو الذي يبرز
الفاجعة ويؤكد لها أم كان بناء المأساة كلها أو روحها هو الذي يتضمنه

ويبرزه فإن المأساة اليونانية تحمل إلينا مفهوما من مفاهيم العقل الإنساني ومن تجربته ، وهي تصنع ذلك بأن تظهر لنا أن ما يعانيه الإنسان إنما هو نتيجة مباشرة لكونه إنسانا وليس إلهيا .

ولعل أروع ما في مأساة صوفوكليس الخالدة هو تلك القوة الدرامية الهائلة المنبعثة من ذلك التكتيل للحركة والتكديس للحوادث في تلك الوحدة الوثيقة والحيز الضيق ^(١) ، فكاتب المأساة اليونانية لا يهتم أن يعرض الأحداث مجرد كونها أحداثا ، كما لا يهتم أن يدرس الشخصية مجرد كونها شخصية ، فالحبكة الفرعية أو ما يمكن أن يتفرع عن الحادثة الرئيسية من فروع أمر يتجنبه مؤلف المأساة اليونانية . فليس فيها شيء يمكن أن يضيفه المؤلف إلا ما تتطلبه الحادثة الرئيسية وما يكون منها بسبب مباشر ، كما لم يحاول أحد أن يستخدم المشاهد الثانوية التي من شأنها أن تجعل الحدث الرئيسي يظهر جنبا إلى جنب مع أحداث الحياة العادية والتي ، كان يستعملها شكسبير ويستعين بها في التأثير التراجيدي .

إن الشيء الوحيد الذي كان يظهر إلى جوار الحدث الرئيسي في المأساة اليونانية هو نشاط الآلهة أو إن شئت فسمه القانون العام لهذا العالم . والآخر الفني لهذا التركيز هو السرعة والحسم والتطور الواضح لفكرة المأساة ، وبعد فها الحكمة الكبيرة من وراء تعرض هذه الشخصية المتعسة في هذه المأساة لكل هذه الآلام ؟ أو بعبارة أخرى لماذا استحق أوديب أن ينتهي به الأمر إلى هذه النهاية المفجعة وهو الإنسان الذي قاده القدر على غير علم منه إلى ما اقترفه من فظائع ؟

هذا هو ما يجيب عنه برنارد نوks Bernard Knox في تحليله الرائع لشخصية أوديب ومأساته في المقال التالي .

(١) توفيق الحكيم في مقدمة كناية أوديب الملك .

تحليل برنارد نو كس لشخصية أوديب (١) وتفسيره لمأساته

أن شخصية أوديب لصوفوكليس ليست مجرد عمل فنى كبير لشاعر عظيم ،
ولست كذلك شخصية كلاسيكية تمثل العصر الذى نشأت فيه فحسب ، بل أن
أوديب هو إلى جانب ذلك واحد من سلسلة طويلة من أبطال التراجيديات
الذين يعتبرون جميعا رموزا لطموح الإنسان وبأسه ، وتصويرا لموقف الإنسان
الحقيقى ، ومكانه فى هذا العالم ، .

تظهر لك هذه المشكلة الأساسية فى السطور الأولى من مسرحية « أوديب
ملك » ، لصوفوكليس ، وذلك من خلال كلمات كاهن زوس عندما وجه خطابه إلى
أوديب فى مطلع المسرحية ، وقد استطاع الكاهن أن يحدد فى هذه الكلمات
وجهة نظره ونظر الشعب فى شخصية أوديب منقذ ثيبة ، وحاكها المطلق ،
وقصارى أملها فى إنقاذ المدينة من الطاعون المهلك الذى أحاق بها .
يقول الكاهن :

« انا نلتبس بمعونتك ، لا باعتبارك رجلا مساويا للآلهة ، ولكن باعتبارك
الأول بين الناس جميعا ، هلم يا أحكم الناس أصلح أمر المدينة » .

إذا تأملنا هذه العبارة الأخيرة التى وصف بها الكاهن أوديب فسندرى أن
الجزء الأخير منها حقيقة لا سبيل إلى الشك فيها أو إنكارها ، فأوديب
ملك ثيبة هو حاكها المطلق ، وكلمة Tyrannos اليونانية ليست مرادفة

(١) هذا المقال من أروع ما قرأنا فى تحليل الشخصية وتعليل المأساة ، وهذه الدراسة
تتضمن تمحيلا للشخصية فى الروايتين معا « أوديب الملك » و « أوديب فى كولونا » .

فى المعنى لكلمة Tyrant الانجليزية التى هى بمعنى طاغية ، كما أنها ليست مرادفة لكلمة King التى بمعنى ملك . إن كلمة Tyrannos تعنى الحاكم المطلق الذى قد يكون حاكما شريرا ، وقد يكون حاكما خيرا كما هو الحال عند اوديب . ولكنه فى كلا الحالىن ليس هو الحاكم الذى ظفر بالسلطان بطريق الوراثة . ولكن بطريقة بطولية ترجع إلى تفوقه وامتيازه ، وهو ليس ملكا لأن نجاح الملك مقرون بمولده ، أما الحاكم المطلق فتجاحه مقرون بملكات الحاكم العقلية ، وقدراته .

وصف اوديب تلك السلطة المطلقة فى المسرحية بأنها « الجائزة التى تتال بالأموال والجاهير » . ولعل العنوان الذى اختاره صوفوكليس لمأساته « اوديب الحاكم المطلق » هو أشد العبارات وأقواها تهكما فى المسرحية ، فإن اوديب كما هو معروف ليس هو الحاكم المطلق الذى جاء من خارج المدينة وظفر بسلطانها ، ولكنه ، وإن خيل إليه أنه آت من الخارج ، هو الملك الشرعى لثيبه لأنه ابن لايوس الملك السابق لثيبة . وهو فى الحقيقة لا ينبغى أن يسمى ملكا بالمعنى الكامل لهذه الكلمة إلا بعد أن يكشف النقاب عن حقيقة وعن مولده . ولعله من الملاحظ أن الجوقة لم تطلق عليه هذا اللقب « لقب الملك » إلا فى النشيد الكبير الذى غنته عقب معرفة اوديب لنفسه ، « دعوناك الملك الخير ، وقدمتا لك أعظم الشرف ، وجعلناك صاحب الأمر والنهى ،

غير أن كلمة Tyrant ما يزال لها مغزى أكبر وأوسع من ذلك . فأوديب فى هذا النشيد بعينه هو مثال أو نموذج للناس جميعا . فحقيقة كونه حاكما ظفر بالحكم بمجهوده الذاتى ، وحقيقة كونه يحقق المثل الإغريقى للنجاح المكتسب بالذكاء والسمى الفردين جعلت فى اوديب رمزا صالحا للإنسان المتحضر الذى بدأ يعتقد ، فى القرن الخامس قبل الميلاد ، بأنه يستطيع أن

يستحوذ على السلطان في الأقليم الذى يعيش فيه ، ويصنع مصير نفسه بنفسه ،
ويصبح فى الحقيقة مساويا للآلهة أو نظيرا لهم .

تقول الجوقة فى نشيدها الذى أشرنا إليه منذ لحظة :

« لقد رمى أوديب قوسه إلى ما لم يصل إليه أحد ، لقد ظفر بالنعيم والجد ،
أى زوس ! لقد أهلك تلك العذراء ذات المخالب الحجن والأغاني الغامضة ،
ولقد كان قائما فى بلدنا كأنه اليرج الشاهق ، يردعنا الموت ... » .

أصبح أوديبوس حاكما مطلقا منذ اللحظة التى أجاب فيها على اللغز الذى
القاء عليه « أبو الهول » . أجاب على هذا اللغز دون أن تعينه عليه الأنبياء أو
توحى به إليه الطير ، أو تشير عليه به الآلهة ، واعتمد على ذكائه وحده ،
واستطاعت إجابته هذه أن تظفر له بمدينة ثيبة وملكته ، وكانت الإجابة على
اللغز كلمة واحدة هى « الإنسان » ، الذى قال عنه بروتاجوراس السوفسطالى
« أنه مقياس جميع الأشياء ... » .

هذه الجملة المشهورة لبروتاجوراس هى خلاصة للروح التفاؤلية والنقدية
التي سادت التفكير اليونانى فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد . الإنسان
هو مركز العالم ، يستطيع ذكاءه أن يتغلب على جميع العقبات وهو سيد مصيره ،
والحاكم الذى استحوذ على السلطان بذاته ، ولديه من القدرة ما يخول له الظفر
بالنجاح والسعادة كاملتين .

وإذا رجعنا إلى مأساة أنتيجون التى كتبها صوفوكليس قبل أن يكتب
روايتيه عن أوديب نرى الجوقة فى مأساة أنتيجون تشير فى أحد أناشيدها إلى
هذا « الإنسان ، الغازى المنتصر فتقول « كثيرة عجائب الدنيا وأهوالها ، ولكن
ليس ثمة شئ أشد عجبا ولا هولا من « الإنسان » ، لقد غزا البحار وعبرها
وهى مضطربة تبيض أمواجها من حولا ، وهو الذى أخضع لسلطانه الأرض
واستخدم الخيل والمحراث ليمزق جوفها ، وهى الإلهة الجليلة ... » .

والإنسان ، كما يقول النشيد ، لم يسيطر على الأرض وحدها ، وإنما امتد سلطانه على الطير فأوقعها في ثنايا شباكه ، وذل بمهارته أشد الحيوانات بأساً ووحشية ، وافترس من أسماك البحار ما لا عدد له ولا حدود . استطاع أن يصنع كل هذه المعجزات بماذا ؟ بالمعرفة والمهارة الفنية ، تقول الجوقة :

« تعلم المنطق ، وعرف مذاهب الريح ، وأدرك سلطان القوانين ، وذل بمهارته أشد سكان النباتات ووحشية » وعرف كيف يحبى مساكنه من سهام البرد والرطوبة ، سير كل شيء بتجاربه ، ووجد في الحيل ما يتقى به أحداث الزمان ، واكتشف ما يحول بينه وبين أشد العلل قسوة وفتكا ، الموت وحده هو العلة التي لم يستطع أن يجد منها مخلصا ، إن مهارته وافتتانه ، واكتماله ، قد بلغت ما لم يكن يخطر على ذهن أحد .

تصور لك هذه الأناشيد إلى أى حد ارتفع سلطان الإنسان الذى علم نفسه بنفسه ، وسيطر على المدن بقوته ، واستحوذ على شتى العناصر وعلى الحيوانات وعلى ما تضمنته الحضارة من علم وفن . وواجه المستقبل بمصادر الثروة .

هذا « الإنسان » الذى صورته عبارات الكاهن في أول المسرحية ، وهذا « الإنسان » الذى حدثنا عنه الجوقة في مأساة أنتيجون ، هو أصدق وصف ينطبق على شخصية أوديب كما يظهر للقارىء والمشاهد من مطلع المسرحية .

وليست عبارات هذا النشيد وحده هى التى تهدف إلى تصوير أوديب بهذه الصورة البطولية التى يرى فيها الإنسان فى أكل صورة على الأرض ، فإن شخصية أوديب محدودة فى المسرحية بجميع الاصطلاحات والعبارات التى جاءت على لسانه هو التى جاءت على لسان من خاطبه ووصفه ، ونحن إذا عدنا لتتبع الأوصاف التى خلعا صوفوكايس على شخصية أوديب سواء صدرت هذه

الأوصاف من أوديب نفسه أو من غيره من شخصيات الرواية فسنعهد أن جميع هذه الأوصاف لن تخرج عن هذا المعنى الذى حدثنا به نشيد الجوقة فى مأساة أنتيجون . فجميع صور المسرحية واستعاراتها وتشبيهاتها تتآلف فى إعطائنا هذا النموذج الفذ من الانسان ، فقد خلعت عليه المسرحية أوصافا شتى فمن الذى يدير دفة الحكم وهو قاهر البر والبحر ، وهو الذى يحرق الأرض ويفلجها ، وهو صائد الوحوش ، وسيد الكلام والفكر ، والمكتشف ، والمشرع ، والطبيب . ولم يقف الأمر عند هذا ، فقد واجهت المسرحية أوديب بمعضلة عقلية بالغة التعقيد والصعوبة ، ورأيناه وهو يحاول إخضاعها لسلطان عقله باحثا لها عن حل . وعرفنا كيف استطاعت لغة المسرحية أن توحى إلينا بشيء من المقارنة بين منهج أوديب ، وهو يبحث عن حل لمعضلته ، وبين مناهج العلوم والفنون التى استطاع إنسان ذلك العصر ، بفضلها أن يكون الحاكم المطلق لذلك العالم .

لقد كانت المشكلة التى واجهت أوديب فى أول الامر مشكلة تبدو عادية ويسيرة ، وكانت تتلخص فى هذا السؤال : من هو قاتل لا يوس ؟ غير أن المشكلة اليسيرة هذه لم تلبث بعد قليل من التحرى والاستقصاء أن تحولت إلى مشكلة أخرى ولم يعد السؤال : من هو قاتل لا يوس ؟ وإنما أصبح « من هو أنا » ، ولكي يجيب أوديب على هذا السؤال كان لا مفر له من أن يستعين بالناس والآلهة معا . ولم يكن جواب هذا السؤال بالشئ الذى يتوقعه ، فقد انقلب الموقف رأسا على عقب ، واقتضى هذا الانقلاب تحولا شاملا وسريعا فى وضع أوديب ذاته ، انقلبت الصورة إلى عكسها تماما ، فبعد أن كان أوديب البطل الأول أصبح المجرم الأول ، وبعد أن كان أحق الناس بالاحترام والحب أصبح أشد هم ضعة وأجدرهم بالقتل . وهذا هو ما سماه أرسطو فى كتابه « الشعر » وهو بصدد الحديث عن مأساة أوديب « يتحول الحدث إلى عكسه ، وقد اقتضى هذا تحولا فى

مواقف الممثلين فبعد أن كان أوديب يستنزل اللعنة على قاتل لايرس أصبح يستنزل اللعنة على نفسه ، غير أن هذا الانقلاب في الأوضاع ، أو هذا التحول إلى العكس ، كما سماه أرسطو لا يقتصر على أحداث الرواية وحدها وإنما يتضح لك كذلك من الصور الفنية التي اعتنت الرواية بإبرازها والتي تحدد لك شخص أوديب باعتباره مثلاً للروح المكتشفة الناقدة لعصره . وعندما أتيج لهذه الصور الفنية أن تكشف عن مدلولاتها ، وأن تفصح عن مكنوناتها ، وجدنا المحقق قد تحول إلى متهم ، والصائد إلى فريسة ، والطبيب إلى مريض ، والمشرع إلى مجرم ، والكاشف عن الحق إلى الشيء الذي كشف الحق عنه ، والذي أطلق سراح وطنه إلى الشيء الذي أطلق سراحه .

يقول الرسول لاوديب : « فككتك وأطلقت سراحك وكانت قدماك قد ثقبنا من كموبهما » .

ووجدنا الذي كان يدافع عن الجريمة يتحول إلى من هو في حاجة إلى الدفاع عن نفسه ، ووجدنا الملك يتحول إلى رعية والمعلم لا يتحول إلى تلميذ فحسب بل يتحول إلى الشيء الذي هو موضوع الدراسة ، إلى النموذج . هذا هو تحول الحدث إلى عكسه أو هو تحول الإيجاب إلى السلب .

ورأينا الكلمات الأولى التي استهلّت بها الجوقة نشيدها في مسرحية أنتيجون والتي أشرنا إليها منذ لحظة ، والتي وصفت الإنسان الذي يمثله أوديب بأنه قائد الدقة الذي يدير سفينة الحكم . رأينا هذه الكلمات قد تحولت على لسان تريسياس إلى نقيضها ، فقد نعت تريسياس أوديب بأنه «سيرسو بسفينته في شاطئ مجهول» ورأينا الجوقة في مسرحية أوديب تصفه كذلك بأنه «سوف يرسو في نفس المرفأ العظيم الذي آوى والده من قبل» ثم تتساءل الجوقة « كيف استطاع حرث أيه أن يحتمله في صمت طول هذا الوقت » .

هذا التحول إلى العكس هو أبرز ما في الحركة المسرحية للبأساة ، وهو يسير موازيا للصور الفنية ولأفعال الممثلين . إنه سقوط الحاكم المطلق الذي كان قابضا على زمام السلطة وكان في نظر نفسه مساويا للآلهة وفظيرا لهم .

ولقد استطاعت العبارات التي جاءت على لسان السكاهن في أول المسرحية والتي جعلت أوديب في صورة ترمز للذكاء البشرى وتمثل ما حققه إنسان العصر من نجاح ، استطاعت هذه العبارات أن تتكاثر وأن تولد العديد من الصور التي صاحبت تطور الأحداث وسارت جنبا إلى جنب مع التحول الذي أصاب بطل المأساة . فأوديب لم يكن فقط مدير الدفة ، وحارث الأرض والمكتشف ، والمشرع ، والمحرم ، والطبيب . وإنما وصف إلى جانب ذلك بصفات حملت معاني أخرى غير المعاني التي سبقت وخلعت على أوديب صفة الماهر في حل الألغاز والأحاجى وجعلته ضليعا في العلوم الرياضية والحسابية ، وهذه الصفات الجديدة تبرز لنا جانبا آخر من جوانب الإنسان الملك والحاكم المطلق ، ولا يخفى علينا أنه من الأسباب التي مهدت لبطولة الإنسان في ذلك العصر وبلوغه شأوا بعيدا في الحضارة أنه استطاع أن يجيد حساب الأرقام وأن يستفيد منه في بناء حضارته على أساس من علوم الرياضة والحساب . ولعلنا لا ننسى أن من بين الكلمات التي كان يعجب بها أوديب كلمة مقياس أو معيار Measure وهي استعارة لها مدلولها إذا اقترنت بما للدلول الحسابي من قيمة ترتبط بحضارة العصر ورقية . وإذا رجعنا إلى المسرحية رأينا تريبا في أحد مواقفه مع أوديب يسخر منه قائلا : « أأست بطبيعتك ماهرة في حل الألغاز » . كما لا ننسى أن اللغز الذي طرحه الحيوان المهلك القائم على صخرة قريبا من مدينة ثيبة على أوديب والذي كان يلقي به على كل من مر به فإن لم يحله عدا عليه الحيوان فافترسه ، لا ننسى أن هذا اللغز الذي وفق أوديب إلى حله على الفور لغز قائم على الأرقام الحسابية

« ما هو الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع ، وفى الظهر على اثنتين ،
وفى المساء على ثلاث ؟ » .

ثم عد بعد ذلك إلى بروميشيوس فى مسرحية ايسكلوس الذى يمثل قصة
التحضر فى الحياة البشرية فسترى أنه كان يعتبر الأرقام وحسابها من أولى المنح
التي منحها للإنسان يقول « والأرقام كذلك اخترعتها فكانت أبرز اختراع
وصلت إليه الإنسانية »

ونحن لا ننسى أن الحضارة التي نشأت على ضفاف النيل فى العصور القديمة
استطاعت أن تمكن الإنسان ، بفضل العلوم الرياضية والحساب ، من معرفة
تحركات النجوم وحساب الوقت . وعرفنا من تاريخ صوفركليس أنه اطلع على
تاريخ هيرودوت وعرف منه العمليات الحسابية التي نتج عنها بناء الأهرام .

وتعود إلينا كلمة « معيار أو مقياس » مرة أخرى فى عبارة بروتاجوراس
المشهورة « الإنسان هو مقياس أو معيار جميع الأشياء » . وفى روايتنا هذه قد
عرف مقياس الإنسان الحقيقى عرف مقياسه الصحيح .

فالمسرحية مليئة بالأقيسة والمعادلات بعضها ناقص وبعضها زائف ، غير أن
المعادلة الختامية للمأساة قد أطلعتنا على حقيقة صارمة مؤداها أن الإنسان ليس
مساويا للآلهة ولكنه مساو لنفسه فقط ، لقد ساوى نفسه فى نهاية المأساة لا فى
بدايتها وذلك لأن فى المأساة أوديين لا أوديبا واحدا .

الأول هو هذه الشخصية البطولية التي ظهرت أمامنا فى الفصول الأولى من
المأساة ، الملك ذو النزوة والسلطان ، والملك ذو الطاقة الخارقة والعقل النافذ
الذين أوجدا موضوع البحث فى الحقيقة ، والثانى هو موضوع البحث ذاته ، هو

هذه الشخصية التي انتهكت أقدم المقدسات وارتكبت أنكر الفواحش وهي قتل أحد الأبوين أو كليهما .

إنه أكثر الناس استحقاقاً للعنة . وحتى قبل أن يكشف الأول منها الثاني وقبل أن يكشف أوديب البطل الستار عن أوديب القاتل كانا مشتركين ومعروفين بنفس الاسم الذي أطلق على كل منهما « أوديب » . أوديب أوالمتورم القدم ، وهي كلمة تؤكد معنى التشويه الذي وسم جسد الملك العظيم وهو تشويه حاول أوديب نسيانه ، ولكنه لا يفتأ يعيد إلى الذهن دائماً صورة المنبرذ الذي ألقي به على جبل الكتيرون وهو موثق القدمين ، إن هذا الطفل المنبرذ الذي أصبح أوديب العظيم قد صار بعد قليل الرجل المنبرذ الذي نفى نفسه عن المدينة .

ثم عد بنا مرة أخرى إلى كلمة أوديب « المتورم القدم » ، فسترى أن الشق الثاني منها وهو كلمة « القدم » مستخدم على طول المأساة في عبارات ساخرة قصد بها استرجاع صورة أوديب الثاني إلى الذهن ، يقول كريون : « إن أبا الجول قد اضطرنا أن نشغل بما يقع تحت أقدامنا من أمور » .

ويقول تريسياس : « وستصيبك اللعنة ذات القدم الخفيفة من أيبك وأملك ،

Dread footed Curse

وتردد الجوقة هذه الكلمة من وقت لآخر في أناشيدها فتقول :

« دعوا قدم قاتل لا يوس تتحرك أو تفر »

« إن القاتل رجل منبرذ وذو قدم مبهمة »

« إن قانون زوس لذو قدم عالية »

« إن الرجل ذا الكبرياء ليسقط إلى مصيره المحتوم حيث لا يستطيع أن

يحرك قدمه » وهكذا نرى أن تكرار كلمة القدم (التي هي الشق الثاني من

كلمة أوديب (على هذه الصورة الساخرة في جميع هذه العبارات ليس من قبيل المصادفة، وإنما هو محاولة لاستحضار صورة أوديب المجهول إلى المسرح وكشف النقاب عنه . وإذا تركنا الشق الثاني من الكلمة ورخنا للشق الأول منها وهو كلمة Oidi بمعنى متورم نلاحظ أن كلمة Oida كذلك تساوى بالعربية « أنا أعرف » .

وهذه الكلمة ، كلمة المعرفة واشتقاقاتها كثيرا ما خرجت من فم أوديب في المسرحية، فإن معرفته هي التي جعلته حاكما مطلقا ، وهي التي جعلته واثقا من نفسه وحازما ، المعرفة هي التي جعلت الإنسان في هذه المكانة التي وصل إليها ، جعلته سيد العالم .

وكلمة Oida بمعنى « أعرف » ، أو « أنا أعرف » ، تتردد في الرواية بنفس المعنى الساخر الذي ترددت به كلمة « قدم » ، وأحيانا ما تصل الكلمة في استعمالها إلى أقصى درجات التورية .

خذ مثلا الموقف الذي جاء فيه الرسول لينبيء أوديب بأن أباه بوليبيوس قد مات ، فقد أخذ هذا الرسول يسأل الناس الواقفين أمام قصر أوديب عن الملك بهذه الكلمات :

« أيها الغرباء ! هل فيكم من يستطيع أن ينبئني ،

« أين يكون قصر الملك أوديوس ،

« أنشئني بنوع خاص أين الملك ذاته إن كنتم تعرفون ،

وتنتهي الأسطر الثلاثة في الأصل اليوناني بالكلمات الثلاث الآتية :

OMIDIPOU ومعناها تعلمون أين

OEDIPOU ومعناها أوديب

ISTHOPOU ومعناها تعرفون أين

هذا المثل من أصدق الأمثلة على قدرة صوفوكليس على استهمال اللغة استهمالا إيجابيا بالغ الروعة، فليس ثمة شك في أن الكاتب قد قصد من هذه الأسطر الثلاثة أن تنتهى هذه النهايات دون سواها ، وليس من شك كذلك في أن الكاتب قد راعى أن يعقد بين هذه الكلمات الثلاث علاقة تشتمل على هذا المضمون الإيجابي الذى يرمز إليه اسم أوديب بشقيه اللذين تحدثنا عنهما .

ومن ثم فإنك ترى أن المعادلة التى تتبنى عليها المأساة موجودة فى شكل رمزى فى اسم البطل ، هذه المعادلة التى سوف يقوم أوديبيرس على حلها فى النهاية . كما أن اسم البطل بشقيه قد استخدم فى الرواية بطرق إيجابية قصد بها إبراز العلاقة التى تربط بين أوديب الطفل ابن لايرس المتورم القدم وبين أوديب الحاكم المطلق والعارف بكل شيء .

أما كلمات كاهن زوس فى أول المسرحية فقد كانت تشير إلى معادلة من نوع آخر وذلك عندما توجه إلى أوديب بقوله ، إتنا نضرع إليك أيها الملك ، لا باعتبارك رجلا مساويا للآلهة ، إن هذا القول فى الحقيقة تحذير ، والتحذير لازم هنا ، فى أن أوديب كان يقسم فى المشاهد الأولى من المأساة بسمة التقوى والورع ، إلا أن تقواه لم تكن من النوع العميق الجذور . وإذا كان كاهن زوس لم يساو بين أوديب وبين الآلهة فى الدارة السابقة فإنه عقد فى الجزء التالى من حوار معادلة من نوع آخر وذلك عندما طلب من أوديب أن يساوى بين نفسه الآن وبينها عندما أنقذت ثيبة من أبى الهرل :

« لقد أنقذتنا فيما مضى فكن اليوم كما كنت أمس »

هذه هى أول إشارة فى المسرحية لموضوع المقابلة بين شخصى أوديب ،

فعبارة الكاهن كما ترى تتضمن الإشارة إلى شخصيتين متناقضتين أو قل تتضمن التمييز بين أوديب الذى فشل فى إنقاذ المدينة من الوباء المهلك الذى أحاق بها وبين أوديب الذى أجاب على لغز أبى الهول فأنقذ المدينة منه ، إن عليه اليوم أن يجيب على لغز آخر غير أن الإجابة على هذا اللغز الآخر لن تكون سهلة كالإجابة على اللغز الأول، وذلك لأن حل اللغز الجديد لن يجعل أوديب مساويا لهذا الشخص الغريب الذى جاء إلى ثيبة فالتقى بأبى الهول عند أسوار المدينة وصرعه وأصبح الحاكم المطلق ، ولكنه سيجعل أوديب يعود إلى شخصه الحقيقى ، إلى أوديب ابن الملك لا يوس والملكة جوكاسته .

ولقد كرر أوديب لفظة «التساوى» أكثر من مرة فى حوارهِ ، يقول مجيبا على كلمات الكاهن زوس: «لست أجهل أنكم تألمون جميعا، ولكن ليس منكم من يتساوى أله بالمى» ، ثم يذكر «القياس» بعد ذلك وهى كلمته المفضلة عندما يستأخر بحىء كريون فيقول: «لقد طال غيبته إذا قست الأيام التى مضت منذ فصل عن المدينة» ، ثم يضيف قائلا: «لأننى قلق عليه فقد تجاوزت غيبته ما كنت أحسب لها من الوقت» . فهذا هو أوديب الذى يعتمد على الحساب والقياس وتلك هى خطته التى سوف تقوده إلى معرفة الحقيقة ، فإن حساب الزمن والمكان وقياس الأعمار والأرقام والأوصاف ومقارنة بعضها ببعض هى أدواته التى سوف تعينه على حل المعادلة الأخيرة وعلى التحقق من شخصية القتاتل ، قاتل لا يوس . وليس من شك فى أن العملية الحاسمة الدقيقة التنظيم التى اكتشف أوديب بواسطتها الطريق إلى الحقيقة هى عملية العقل البشرى فى أكثر من ناحية . إنها عملية رجل القانون الذى يتقصى آثار المجرم حتى يكشف عن حقيقته ، وهى كذلك عملية الطبيب الذى يحاول أن يجمع لديه من أعراض المرض وعلاماته ما يكشف له عن أصل العلة ونوعها . وهى كذلك عملية تقترن بعمليات فرويد فى تحليل النفس ، وهى فوق كل ذلك

عملية حسابية سوف تقترن بالمعادلة الحقيقية التي تثبت صحتها .
وتتأكد الطبيعة الحسابية للمشكلة منذ دخول كريون في المشهد الأول
عندما يقول :

« لم ينج من رفاق لا يوس إلا رجل واحد ولم يكن لديه ما يقوله إلا
شيء واحد » فيرد عليه أوديب قائلا :

« ما هذا الشيء الواحد؟ ، هو أن من قتل لا يوس ليس رجلا واحداً بل جماعة
من الناس.. مثل هذا القول يبدو كأنه مسألة حسابية يأخذ أوديب على عاتقه
حلها . غير أن الجوقة التي تظهر على المسرح في ذلك الوقت لم يكن لديها هذه الثقة
التي عند أوديب ، وكان كل ما يشغلها هو التفكير في هذا الوباء الذي انتشر في
المدينة ، والذي أخذت تتغنى به في ياس . غير أنها في أثناء غنائها تحدثنا عن هذا
الوباء في أسلوب مجازي يستعمل نفس التعبير الحسابي الذي استمعنا لمثله عند أوديب
وعند الكاهن من قبل ، قالت الجوقة : « واحسرتاه ! إنى لأحتمل آلاماً لا تحصى » .
ثم تقول بعد ذلك بقليل « وجعلت المدينة وقد فقدت أبناءها بغير حساب
تهلك ويلح عليها الدمار في غير رحمة ولا رفق » .

وهكذا ترى أن الرواية لا تطالعك منذ بدايتها بالحدث الرئيسي لحسب وإنما
تطالعك إلى جانب هذا بهذه العبارات المجازية التي تتردد عن قصد ... وعندما
يدخل تريسياس تبدأ هذه العبارات المجازية بالتطور والكشف عن امكانياتها
بشكل واضح . يقول تريسياس وهو في عنفوان غضبه :
« مهما تكن ملكاً فإن من حق أن أكون مساوياً لك ، في شيء واحد على
الأقل ، وهو أن تعطى لي نفس الفرصة في أن أرد عليك بمثل ما وجهت إلى
من كلام » .

صحيح أن تريسيس شيخ ضير ولكن أوديب سوف يصبح في النهاية مساويا
لتريسيس في هذه الآفة، وذلك عندما يفقد بصره عند نهاية القصة، ولكن تريسيس
لا يكتفى بما قاله وإنما يزيل على ذلك قوله «إني تجهل أيضا هذه الشرور الكثيرة التي
تحيط بك، والتي ستدرك إلى أصلك وتجعلك مساويا لنفسك وأبنائك» .

هذه المعادلة الحسابية التي وردت على لسان تريسيس ليست هي المسألة
الحسابية التي وردت على لسان كاهن زوس، فلم يكن تريسيس يدنى بكلامه أن
يساوي بين أوديب الحاضر وأوديب الذي صرع أبا الهول كما جاء في وصف
الكاهن زوس له . وإنما أشار تريسيس إلى شيء أبعد عما أشار إليه كاهن زوس .
فقد أراد أن يقول إن أوديب ابن بوليبيوس وميروبيا هو نفس أوديب ابن
لايوس وجكاستة . وهذا هو معنى كلمة «تجعلك مساويا لأبنائك» ، ذلك أن
أوديب هو في الحقيقة أخ لأبنائه وبناته . ولقد أبان تريسيس عن الغموض
الظاهر في هذه العبارة عندما ربطها بقاتل لايوس المجهول فقال :

«ان الرجل الذي تبحث عنه موعدا منذرا لأنه قتل لايوس ، مقيم هنا على
أنه غريب وسيعرف الناس أنه من أهل ثيبة ، ولن يستمتع بهذا الاستكشاف .
إنه يرى ولكنه سيفقد بصره ، إنه عظيم الثراء ، ولكنه سيأكل القوت ليعيش
وسيسعى على قدميه إلى منفاه ملتسما طريقه بعصاه سيعلم الناس أنه في
الوقت نفسه أب وأخ للصبيّة الذين يعيشون معه ، وأنه زوج وابن للمرأة التي
ولدت له ، وأنه قد اقترن بزوجة أبيه بعد أن قتل أباه اذهب إلى قصر ك
وفكر في هذا كله ، فإذا أثبت على الكذب فقل حينئذ إن الكهانة لا تعلمني
شيئا » .

وهكذا ترى أن تريسيس ، قد اقتبس نفس العبارات والاصطلاحات التي
يستعملها أوديب وألقى بها في وجهه . غير أن هذه المعادلات التي أنشأها

تريسياس والى سوت بينه وبين أوديب من ناحية وسرت بين أوديب وأبنائه من ناحية أخرى ، كانت فوق مستوى فهم أوديب فلم يدركها على حقيقتها بل ألقى بها عرض الحائط واعتبرها من قبيل المذيان والخلط اللذين يصدران عن متآمر فاشل ، حتى إن الجوقة نفسها رغم انزعاجها لما سمعته من تريسياس ، رفضت أن تقبل اتهامات الكاهن ، وصممت على أن تقف إلى جانب أوديب .

وبعد خروج تريسياس النبي يدخل كريون السياسى ، وإذا كان أوديب قد واجهه في مقابلته لتريسياس ذلك الشيخ الضير الذى يبصر الأشياء ، بوحى من عالم آخر فإنه لن يجد ذلك عند كريون . ذلك أن كريون لا يتسم بصفة النبوة التى يتسم بها تريسياس ، شأنه فى ذلك شأن أوديب ، لأنها يتحدثان نفس اللغة . ومن هنا كان عراكا بين رجلين يستخدمان نفس الأساليب ، فيستخدم كريون منهج المحاسبين فى رده على أوديب . يقول كريون : إليك جوابا مساويا ، ويقول : إذا قيس الزمن الذى مضى بعد مقتل لا يوس فهو يعد زمنا طويلا ، ويقول كذلك : « لقد تساويت أنت وجوكاستة فى حكمكما لهذا البلد » وأخيرا يقول : « ألسنت ندا لكما وأنا ثالثكما ؟ » .

والحقيقة أن كريون ليس مساويا لأوديب فى اللحظة الراهنة ، ذلك أن كريون ما يزال الآن تحت رحمة أوديب يستميل منه الإصغاء إليه واكن أوديب بعد قليل وقبل نهاية المسرحية سوف يطلب الرحمة من كريون ، وسوف يتوسل إليه أن يكون رفيقا بأبنتيه ، وسوف يستخدم أوديب فى هذه اللحظة نفس أسلوب المقابلة والتسوية عندما يقول لكريون : « لا تسوين شقائهما وشقائى » .

وبتدخل جوكاسته لإصلاح ذات البين بين أخيها كريون وزوجها أوديب
نلاحظ أن البحث الذي يجريه أوديب لاكتشاف قاتل لايرس يتحول إلى اتجاه
جديد . وعندوا حاولت جوكاسته أن تهديء من نفسية أوديب وأن تقلل من
أهمية ما قاله الكاهن تريسياس ، ذهبت في دفاعها عن أوديب إلى اتهام فن الكهانة
بصفة عامة ، واتخذت على سبيل المثال تلك النبوءة التي لم تتحقق ، والتي كانت قد
ألقيت فيما مضى إلى لايرس ، وأنذرتة بأنه سوف يقتل بيد ابن يولد له من
جوكاسته ، ومع ذلك فقد أكد الناس جميعا أن الذي قتل لايرس جماعة من
اللصوص ، قتلوه منذ زمن بعيد عند طريق ذات ثلاث شعب .

ولذلك وجهت جوكاسته نظر أوديب إلى عدم الاحتفال بمثل هذه النبوءات،
غير أن أوديب في هذه اللحظات لم يكن يعنى بكهانة الكهان ولم تكن تشغل
هذه النبوءات عليه كل تفكيره ، وإنما الذي كان له الأثر الفعال في جذب
انتباهه هذا الطريق ذات الشعب الثلاث التي جاءت على لسان جوكاسته ، ذلك
أن أوديب قد قتل فعلا رجلا ذات يوم عند ملتقى شعب ثلاث . فأن يسمع
أوديب هذه القصة من جوكاسته ، قصة الطريق ذات الشعب الثلاث حتى يندفع
في أسئلة متتالية سريعة يحاول بها أن يعرف من جوكاسته الحداث وزمنه وأوصاف
ذلك الشيخ المقتول ، وعدد الرجال الذين كانوا يصاحبونه وما أن يتلقى أوديب
إجابات جوكاسته على هذه الأسئلة حتى يرتاع ويفزع، لأنه يخاف أن يكون
قد قتل أباه وتزوج أمه ، فقد كان في هذه الخطات مازال يعتقد أن أباه وأمّه
ما فتئا يعيشان في كورنته ، ذلك المكان الذي خرج منه ولن يعود إليه، ولكن
لأنه يخاف أن يكون هو الذي قتل لايرس . وأن تكون جريمته هذه هي
السبب في انتشار الطاعون الخطير ... وأن يكون هو موضوع اللعنة التي استنزها
على قاتل لايرس .

غير أنه ما يزال لديه بعض الأمل في ألا يكون هو القاتل ، فالتناقض ما يزال قائماً ، والأمر لم يصل بعد إلى الحقيقة الحاسمة ، والاختلاف حول العدد ما يزال هو الأمل الوحيد الذى يتعلق به أوديب . فجوكاسته تقول إن جماعة من البصوص ، لا شخصاً واحداً ، هو الذى قتل الملك ، وأوديب كان وحده ولم يكن معه أحد عندما قابل رجلاً عند طريق ذات ثلاث شعب وقتله . والوصول إلى حل في الاختلاف الحسابي بين عدد القتلة أكان واحداً أو كان جماعة هو الوصول إلى حل المعادلة الحسابية التى تقوم عليها القصة ، والتى ترد أوديب إلى أصله أو قل تسوى بين أوديب الملك وأوديب ابن لا يوس . من أجل ذلك أرسل أوديب فى استدعاء ذلك الرجل الحى الذى يمكنه أن يؤكد أو ينكر التفاصيل التى تعززالا لتهام أو تدحضه . « فإذا قال هذا الرسول إن الذى قتل لا يوس جماعة لا شخص واحد فليست أنا القاتل لأن الواحد لا يساوى الكثير » : أو بمعنى آخر إن الواحد لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يساوى غير واحد فقط ، ومن ثم فإن جريمة أوديب تستند الآن على مبدأ حسابي .

غير أن معادلة أساسية أخرى تنهض إلى الذهن إلى جانب ما سبق وهى العلاقة بين ما قرره وحى الآلهة وبين الحقيقة ، فعندنا نوعان من وحى الآلهة كلاهما سواء ، وكلاهما لم يتحقق ، فالمصير الخفيف الذى تنبأ به الوحى لابن جوكاسته ، والذى قيل إنه قتل على جبل الكتيرون هو ذات المصير الذى كتب على أوديب ، والذى حاول أن يتجنبه .

أما جوكاسته فهى لا تثق فى نبوءة الوحى ، ومهما قيل فى شأن قاتل لا يوس فإن وحى الآلهة مخطئ . عند جوكاسته .

تقول : « فقد أعلن أبولون أنه سيقتل بيد ابن يولد له منى . ومن المحقق أن هذا الابن ليس هو الذى قتل لا يوس لأنه هلك قبل أبيه ، ومن هنا لن

ألفت إلى يمين ولا شمال . ولن أومن بعد ذلك بالفأل ولا بالطيرة ، . وإذا كانت المعادلة بين وحى الآلهة وبين الحقيقة معادلة زائفة فأى معنى يكون للدين إذن ؟ . وإذا كان أوديب وجوكاستلم يسلمها بوحى الآلهة بهذا الشأن وأرادا أن ينظرا ما تأتى به الأحداث من تصديق أو تكذيب للوحى ، فإن الجوقة لاتستطيع أن نقف نفس الموقف كما أنها لاتستطيع أن تشكك فى وحى الآلهة . ومن ثم قد آثرت أن تترك أوديب ومهارته فى حساب الأمور ، وأن ترجع إلى « القوانين العليا التى هبطت من السماء والتى هى بنات أفكار أوليمبوس والتى لم تخلقها طبيعة الناس الهالكين ، وطلبت الجوقة من زوس أن يحقق وحى الآلهة بأن قالت :

« أى زوس أيها الإله الجبار ، ان كنت خليقا بهذا الاسم فلا يفلت منك هذا ولا يخرج عن سلطانك الخالد ، . وإذا لم يتادل وحى الآلهة مع الحقيقة فستفقد أوامر السماء قيمتها . وتنزل عن سلطانها وعظمتها ومن هنا سيكون مستقبل ومصير فردين من البشر موضوع امتحان للقوة الإلهية . يقول رئيس الجوقة « إذا اقترفت مثل هذه الآثام فأى نفع فى أن أولف الجوقة ؟ « ولماذا نذهب إلى دلف قلب الأرض المقدسة لنعبد الآلهة ؟ ولماذا نشارك الشعب فى رقصاته للآلهة ؟ . .

وبهذه الجملة الأخيرة يقفز الماضى البعيد إلى الحاضر ويتمثل لنا مسرح ديونيسوس ، فإن هذه الأغنية التى أشارت إليها الجوقة هى ذات الأغنية التى كانت تنشد لها جوقة الشعب وهى ترقص فى أعياد ديونيسوس ، والتى هى نواة هذا الفن التراجيذى الذى بلغ فى روايتنا هذه ما بلغه من الروعة . وهذه الإشارة تذكرنا أن المأساة هى فى ذاتها عمل من أعمال الدين ونوع من عبادة الإله . ولو جاز لوحي الآلهة ألا يتساوى مع الحقيقة ، ولو قبل

ما يشير به الوحي يمثل هذا الازدراء . لفقدت المسرحية اليونانية قيمتها ، ذلك أن المأساة اليونانية هي في أصلها ضرب من الطقوس والشعائر الدينية . لقد تلاشت الآن حادثة مقتل لايوس في الظهارة الخلفية للمسرح . وظهر على السطح هذا الوحي الذي لا بد أن يتم كلفته . وها هو ذا رسول كورنثي يأتينا بالأخبار التي سوف تقابل بالترحيب . يقول الرسول لجوكاسته : « أبناء سارة لبيتك ولزوجك أيتها المرأة » فتسأله جوكاسته « ماذا تعني ؟ ومن أين أقبلت ؟ » .

فيرد عليها الرسول قائلا : « أقبلت من كورنثي والنبأ الذي أحمله يمكن أن يسرك ويمكن أن يسؤك أيضا » . فتسأله جوكاسته : « ما هذا النبأ ؟ وما هو الأثر المزدوج الذي يمكن أن يحدثه ؟ » . إن هذا الأثر هو موت بوليبيوس . إن الحزن الذي يتساوى مع الفرح سوف يأتي بعد ذلك ، أما الآن فإنه الفرح فقط . وتضيف هذه الأخبار التي جاء بها الرسول ، بعض ما يساعد على تكذيب الوحي ، وحي الآلهة وإنكاره . فإن والد أوديب قد مات ولن يستطيع أوديب بعد الآن أن يقتل أباه ، كما لم يستطيع ابن لايوس الطفل أن يقتل أباه ، وهنا تصيح جوكاسته قائلة لأوديب : « أين هو وحي الآلهة ؟ لا تحفل به بعد الآن » .

ويفرح أوديب بعض الفرح من صرخة جوكاسته هذه . ولكن فرحه لن يطول . إنها استطاعت أن تحمل عن كتفيه بعض الثقل ولكن أمه ماتزال تعيش ، وقد وجب عليه أن يظل حريصا مشفقا من العودة إلى كورنثي إذا هو أراد أن يتجنب الزواج من أمه .

ولقد حاول كل من جوكاسته والرسول أن يبعدا عن خاطره هذا الخوف الأخير ، الأمر الذي جعل جوكاسته تنطق بتصريحها الخطير ، ذلك

التصريح الذى يحاول اقتلاع الخوف من النفس كما يحاول إهمال كل ما يمت
بصلة إلى فكرة النظام وسيطرته على هذا الكون والغض من قانون السببية
واضطرابه بشكل منطقي في هذا العالم . فالمصادفة وحدها هي المسيطرة ويحسن
أن نقف في حسابنا للأشياء عند هذا الحد فنقول : « ماذا يجدى على الإنسان
أن يملأ نفسه ذغرا ؟ إننا المصادفة وحدها هي المسيطرة على أمره كله دون أن
يستطيع التنبؤ بأي شيء ما سيعرض له . والخير في أن يستسلم الإنسان للحظ
ما استطاع وأن يعيش فيه مغمض العينين ما أمكن » .

هذا التصريح اعتراف من جوكانته بعالم لا معنى له ، وترغيب لأوديب
في أن يعترف هو الآخر بمثل هذا العالم ، ولكن كيف وأمه ما تزال تعيش ؟
إنه لا بد أن يخاف . غير أن الشيء الذى أخفقت فيه جوكانته نجح فيه الرسول
نجاحا كبيرا . . . بتحطيم المعادلة التي انبثت عليها حياة أوديب ، وذلك عندما
جرى بينها هذا الحوار :

الرسول —

أتعلم أن خوفك لا أساس له

أوديب —

كيف ذلك إذا كنت ابن هذين الشخصين ؟

الرسول —

لأن بوليبيوس لم تكن بينك وبينه صلة النسب

أوديب —

ماذا تقول ؟ لم يكن بوليبيوس أبى ؟

الرسول —

لم يكن أباك كما أنى أباك

أوديب —

وكيف يكون أبي مساويا لمن لا صلة بينى وبينه ؟

الرسول —

لأنه لم يلدك كما أن أبى لم يلدك

كان هذا هو مباح علم الكورتى ، فقد تسلم فيما مضى الطفل أوديب من أحد رعاة لا يوس ، . وهنا تبدأ المعادلتان اللتان كانتا منفصلتين تتحد الواحدة منها بالآخرى . . تقول الجوقة : « أظن أن الراعى الذى تبحث عنه ليس إلا هذا الرجل الذى أرسلت فعلا فى استدعائه ، .

إنه الشاهد الوحيد الذى رأى مقتل لا يوس ، وقد استدعى لينىء أوديب عن قتل لا يوس . أهو رجل واحد أم جماعة ، غير أن هذا الراعى سوف يحمل معه أخباراً أخرى هامة . أنه سوف ينزع من فوق كتفى أوديب هذا الحمل الثقيل من الخوف الذى حمله معه منذ خروجه من دلف . لقد تحكمت الصدفة فى كل شىء وسيطرت على حياة أوديب منذ بدايتها ، فقد حملته يد راع ثم أسلمته إلى يد راع آخر ثم أعطاه هذا الأخير إلى بوليبيوس الذى كان عقيماً لا ولد له فرباه حتى صار وريثه الوحيد على العرش . ثم نفى نفسه من كورنته وجاء إلى ثيبة كما يجىء اللاجئ الذى لا وطن له . فيلقاه أبو الهول على أعتاب المدينة فيلقى عليه لغزة ثم يظفر فى النهاية بالمدينة ويبدد الملكة . وهذه الصدفة التى قادت حياته فى هذه المراحل هى ذات الصدفة التى ستكشف لإياه الآن حقيقة شخصه . لقد صدقت جوكاسته عندما ألحت عليه فى ألا يخاف .

غير أن جوكاسته قد أدركت الحقيقة ، أدركت أن الوحي قد تحقق وأن نبوءة الآلهة قد اتفقت مع الحقيقة . وأن دعاء الجوقة للآلهة أن تحقق الوحي

قد استجيب . شعرت جوكانسته عند ذلك بالضياح ولكنها حاولت أن تنقذ أوديب ، وأن تمنعه من الاسترسال في البحث عن حقيقته ، غير أن شيئاً لم يكن ليستطيع أن يمنعه ، ثم كان وداعها إليه معبراً عن حزنها العميق ومفصلاً عن معرفتها بالحقيقة فقد أدركت ، غير أنها لم تستطع أن تضع المعادلة في الصورة التي وضعها فيها تريسياس ، واكتفت أن تودعه بقولها : أيها الشقي هذا هو الاسم الذي أستطيع أن أدعوك به ، فلم تكن تستطيع أن تدعوه زوجها فقد عاد لها ذلك الطفل الذي أرسلته ليقتل على سفح الجبل ، ولم يكن قد جاوز ثلاثة أيام من عمره ، عاد إليها الآن وهي لا تستطيع أن تخاطبه يا بني . ولم يكن يستطيع أوديب في هذه اللحظات أن يصفى إلى جوكانسته فقد كان مشغولاً بالبحث عن نفسه ، وكان ما يزال في قمة الثقة التي انحدرت من فوقها جوكانسته يقول : « إن هذه المرأة قد ملأتها الكبرياء فهي تستخدمني من مولدي الوضيع ، أما أنا فأرى نفسي ابن الحظوظ الخيرة ولا يفض من شأنى نسب منها يكن . نعم هذه الحظوظ التي كبرت معي قد خفضتني حيناً ورفعتني حيناً آخر . هذا هو نسي لا سليل إلى تغييره . لماذا أعدل عن استكشاف مولدي ؟ » .

لم يعد إلى الحل غير الحظوظ قصار . فقد دخل الراعي المسرح . ويلجحه أوديب قائلاً : « إذا كان لي أن أتوسم رجلاً لم أراه من قبل فإني أظن أن هذا المقبل هو الراعي الذي نبحث عنه منذ زمن ، وإن شيخوخته التي بعد العهد بها لتلائم شيخوخة هذا الرسول » . وبهذا الحوار ذى المغزى الواضح يخوض أوديب آخر مراحل استقصائه الحسابي ثم ترى الحركة في الستين سطرًا التالية تنحدر في سرعة وحسم إلى آخر مراحل البرهان الحسابي وتجري الأحداث فيتابع آلياً منتقلة من حدث إلى آخر حتى يلتقي أوديب الملك بأوديب الذي كتبت عليه اللعنة ، وتتساوى المعرفة بالقدم

المتورمة . أو في كلمة أخرى ترتد عظمة الإنسان إلى حدودها . ويصرخ أوديب قائلاً : لقد استبان كل شيء . . وتحققت نبؤة الوحي وعرف أوديب نفسه ووقع على الحقيقة المرة ، ولم يعد هو الذي يقيس الأشياء ، ويحسب حسابها ، بل أصبح هو الشيء الذي يقاس . لقد كان هو نفسه الجواب للمشكلة التي حاول أن يحلها ، ورأت الجوقة في أوديب نموذجاً للإنسان ، ففي تعرف أوديب على نفسه تعرف للإنسان على حقيقته . لقد قاسى الإنسان نفسه وكانت النتيجة أن ليس الإنسان مقياس كل شيء ووقفت الجوقة التي كانت ترفض العدد وما يتصل به من حساب ، وقفت لتعطينا في النهاية حساباً عن حاصل جمع هذه القصة فتقول : « أيتها الأجيال من الناس الذين سوف يموتون إنى أحصيت جميع ما في حياتكم فوجدت حصيلتها تعادل الصفر » .

وهكذا يتم سقوط الحاكم المطلق من عرشه ، وعندما يعود أوديب من قصره يكون قد فقأ عينيه ، وصار على حد تعبيره رجلاً منبرذاً . إنه انقلاب مروع من شأنه أن يثير السؤال التقليدي الذي يسأله كل قارئ لأوديب : أيستحق هذا الرجل كل ما وقع عليه من العقاب ؟ وإلى أى حد هو مسئول عما اقترف من آثام ؟ أليست الأحداث التي وقعت له ، والتي يدفع الآن ثمنها باهظاً أحداثاً كتبت عليه وقدرت تقديراً ؟ كلا إنها أحداث اقترفت عن جهل ، ولم تكن مقدرة وإنما كانت فقط أحداثاً قد تبيها . لقد كانت إرادته حرة وكانت أفعاله نابعة من نفسه ، غير أن أفعاله قد اتفقت مع ما تنبأ به الوحي ، وحذت حذوه . والعلاقة التي بين النبؤة وبين أفعال أوديب ليست علاقة السبب بالمسبب لأنها علاقة أوحى بها الصورة المجازية أو قل الاستعارية علاقة بين كائنين مستقلين تمام الاستقلال ، ثم تساوى كل منهما بالآخر .

ومع ذلك فما من أحد يمكن أن ينظر إلى أوديب بغير عطف ، ففي لحظة عظمتة عندما كان يقول : « أنا ابن الجدود ، كان رجلا في أقصى درجات عماء ولكنه كان في الوقت نفسه في أقصى درجات بطولته وشجاعته . ولقد جاء كما تقول الجوقة ليخدم مغزى أخلاقيا أو قل أنه مجرد مثال أو نموذج إيضاحي . وفي الحق إن أوديب هذا الكائن المستقل عن النبوءة كان أكثر الأشياء ملاءمة لهذا النموذج الإيضاحي .

غير أننا في النهاية لا نملك إلا أن نشعر بأن الآلهة مدينون لأوديب بدين كبير هذا هو ما كان يشعر به صوفوكليس نفسه ، وهذا هو الذي جعله يكتب في آخر سنى حياته روايته التي ردت فيها الآلهة الدين لأوديب، وهي رواية « أوديب في كولونا » .

هذه الرواية تعالج موضوع الجزاء الذي سيناله أوديب آخر الأمر بعد نفيه ، هو جزاء غريب حقاً . هذا الجزاء هو الموت ، ذلك أنه عند الموت ، وعند الموت فحسب سوف يصبح أوديب مساويا للآلهة وتلك العبارة التي وجهها كاهن زوس في أسلوب ساخر إلى أوديب في أول الرواية الأولى نراها تتحقق بحرفيتها عند موت أوديب ، فقد أصبح أوديب في أخريات أيامه شيئاً فوق مستوى البشر أو روحاً تعيش بعد موت صاحبها ويكون لها نشاطها وسلطانها . وأوحى الآلهة أن يكون قبره مكاناً مقدساً . وأن يتاح للمدينة التي يدفن في أرضها جثمانه أن تحقق نصراً عظيماً يبقى أثره خالداً . غير أن أوديب مع ذلك لم يصبح عظيماً في قبره فحسب بل لقد استطاع في آخر ساعات حياته أن يكتسب صفات الألوهية التي سيتحول إليها : وقد رسمت الرواية الثانية « أوديب في كولونا » خطوط هذا التحول الذي صار إليه أوديب وانتقل فيه من البشرية إلى الألوهية وذلك بعد أن أصبح « مساويا للآلهة » . إننا لم نر الآلهة غير أننا عرفنا من الرواية الأولى

من يكونون . وقد أبانت هذه الرواية أن الآلهة يملكون المعرفة، المعرفة الكاملة التي كان أوديب يتصور أنه يملكها... غير أن جهالة قد تحققت ، ذلك أن المعرفة هي ما يميز الآلهة عن الإنسان . ولما كانت المعرفة من صفات الآلهة فلا بد أن تنسم أعمالهم بالثقة واليقين . إنهم يعملون بنفس العزيمة الحاسمة التي كانت إحدى خصائص أوديب ولكنها عنده قد وضعت في غير مكانها ، فإن الإله وحده هو الذي يتسم بالثقة لا الإنسان، ومن ثم يكون فعل الإله لا الإنسان عادلا . إنها العدالة التي تنهض على أساس من المعرفة الكاملة ، وهي لذلك عدالة دقيقة وصارمة ومن ثم فهي لا تترك مكانا للعفو وأن كانت تنسم بالغضب أحيانا . هذه العدالة المحققة الكاملة الغاضبة هي التي حاول أوديب اتباعها مع تريسياس وكريون ، غير أن عدالته في هذه الحالة كانت تنهض على أساس من جهل ومن ثم كانت ظلما . ولم تكن عدلا . وإذا عدنا إلى المعرفة واليقين والعدالة التي هي صفات الألوهية نجد أنها هي عين الصفات التي ظن أوديب أنه يمتلكها . وهذا الظن هو الذي جعله يصبح أحسن النماذج لعدم كفاية المعرفة واليقين والعدالة الإنسانية واتسامها بالعجز والقصور، بينما أوديب في الرواية الثانية أصبح مساويا للآلهة ، وأصبح يتسم بما يتسم به الآلهة من الصفات التي كان يظن يوما ما أنه يمتلكها، وبعبارة أخرى إن ما كان يدعيه لنفسه في الماضي قد أصبح في حوزته الآن . ولقد تحول أوديب إلى أكثر من رجل ، إن معرفته الآن معرفة حقة وإن رؤيته الآن رؤية صادقة . وقد رد الآلهة إلى أوديب عينيه غير أنها هذه المرة عينان فيها بصيرة الآلهة . ويعتبر أوديب في كلتا الحالتين ، الحالة الأولى التي سقط فيها من عرشه ، وحالته الثانية التي ارتفع فيها إلى مصاف الآلهة ، يعتبر في كلتا الحالتين يخدم غرضا واحدا . فان ارتداد صورة أوديب الشاب الواثق من نفسه إلى هذا الشيخ العجوز المتداعي لتؤكد نفس المغزى وتقرر

ذات الحقيقة التى تقول بأن امتلاك المعرفة واليقين والعدالة هو ما يميز الإله عن الإنسان .

ويتضح لك من عبارات أوديب الافتتاحية التى يبدأ بها كلامه فى رواية « أوديب فى كولونا » أنه كان قد تعلم الدرس جيدا يقول : « أن الآلام التى احتملتها ، والزمن الطويل الذى عشته قد علمانى الإذعان والرضا . » وأوديب كإنسان لم يعد لديه شئ آخر يتعلبه ، فقد وصل بهذه الجملة الأخيرة إلى نهاية الطريق . وهذه المدينة المجاورة التى لا يستطيع أن يرى جدرانها هى مدينة أثينا التى شاءت له الأقدار أن تكون جزاءه الأخير وأن يكون فيها مثواه وقبره . أحس أوديب منذ اللحظة التى وطئت فيها قدماه هذه الأرض أنه وطئ بقدميه أرضا مقدسة ، لأنها أرض « الأومينيديس » ، وهى أرض موقوفة على آلهة الصفح ، وكان يعلم ما تعنيه هذه الأرض بالقياس إليه ، إنها الأرض التى وعد أبولون بها ، وهو لذلك لن يغادرها مهما حاولوا إبعاده عنها . ولقد جاءت جملة المعبرة عن ذلك قوية وصادرة عن روح أوديب الأول الواثق من من نفسه المتمكن من ذاته ، قال : « مهما تكن الظروف فلن أدع المكان الذى وصلت إليه . » وعندما يرفع أوديب صوته فى جلال ، ويصلى لهذه الآلهة التى وطئت قدمه أرضها المقدسة تشعر بكلماته وهى تكاد تنبئك بالتحول الذى صار إليه أوديب ، التحول من الجسد إلى الروح ، يقول :

« هلم أيتها البنات الوادعات ، بنات أيريب ، أقبلن ، واقبلن أنت أيضا أيتها المدينة التى اشتقت اسمها من اسم الآلهة بلاس ، مدينة أثينا أعظم المدن مجدا وأبعدها صوتا ، ارفقن بأوديب أشفقن على هذا الشيخ البائس ، فإن هذا الجسم الذى ترين لم يعد الجسم الذى كان لى منذ زمن بعيد . »

فأوديب الآن، إنسانا وجسما ، شئ يستحق الرحمة والشفقة، فقد غدا شيخا

أعمى ، واهن القوى ، رث الثياب ، مهلبا . غير أن التحول إلى روح كان قد بدأ بالفعل . فهذا الغريب الذى التقى به اوديب أول ما التقى قد واجهه بشيء من الشفقة ، بل قل بشيء من التفضل والتلطف ، وعندما دخلت الجوقة شعرت أول الأمر بالخوف ، إن منظره ليخيف البصر ، وإن صوته ليؤذى السمع ، وعندما يتعرفون على شخصيته يتحول خوفهم إلى غضب ، ولكن اوديب يحاول تهدئة غضبهم بالدفاع عن ماضيه ، ويصف نفسه بالرجل الذى كان جاهلا ، والذى تحمل من الآلام أكثر مما فعل من الآثام ، أما الآن فهو لا يتألم بقدر ما يفعل ، إنه جاء ومعه المعرفة والقوة : « جئت لأحمل إلى هذه المدينة ما ينقصها » .

ولكنه مع ذلك لم يعلم كنه هذا النفع الذى يحمله إلى المدينة غير أن ابنته اسمين ، قد جاءت لتخبره به ، لتخبره بأن الالهة سترفعه الآن بعد أن وضعتة قديما ، ولتنبئ أن قبره سوف يصبح مكانا يرد الهزيمة عن المدينة التى تؤويه ويحقق لها النصر . ولكى تخبره كذلك بأن ابنيه وكريون الذين نبذوه واحتقروه وأساؤا إليه يحتاجون إليه الآن جميعا ، ويريدونه . وسوف يأتون ليتوسلوا إليه أن يعينهم ، وهكذا يملك اوديب الآن أن يسيطر على المستقبل فباستطاعته أن يكافئ أصدقاءه ويعاقب أعداءه . وسيختار أن يكافئ أثينا ، وأن يعاقب كريون وولديه ولقد عبر عن اختياره هذا فى قدره لا تخرج عن حدود إمكانياته كإنسان فكافأته لاثينا مسألة تقع فى حدود إرادته وتصميمه ، وأما عقاب ولديه فهى مسألة أعلى قليلا من من حدود سلطانه كإنسان ، ولذلك نراه يعبر عنها بلغة فيها الدعاء والتمنى يقول :

« ليت الالهة لا يخدمون جذوة ما يثور بينها من هذا الخلاف المهلك ، وليث أمر هذه المعركة التى يشرعان فيها الرماح رهين بإرادتى . إذن لنزل عن العرش من يشغله ، ولما وصل إلى العرش من لم يصل إليه » .

ثم يأتي ثيسيوس ملك أثينا فيرحب بأوديب ويحتفى به اختفاء بالغ الكرم، ولكنه عندما علم أن ثيبة تريد أوديب ثانية وأنه رفض الذهاب إليها، لأمه ثيسيوس قائلاً: «إنك لاحق، وإن الشقاء الذي أنت فيه لا يفيد الغضب». وجاء جواب أوديب على ثيسيوس غنياً شديد اللوم، بل هو جواب من يشعر أنه أكثر تفوقاً وأعلى مكانة: «لك أن تشير على بعد أن تسمع لي أما الآن فدعني وما أريد». ثم أخبر أوديب ثيسيوس بأنه سوف يحمل إلى مدينة ثيبة النصر يوماً ما، وما كان يقع في خاطر ثيسيوس، وهو السياسي الكبير أن أثينا يمكن أن تدخل في حرب مع ثيبة، ومع ذلك فإن ثقة ثيسيوس بنفسه واعتقاده بعدم وقوع حرب بين بلده وبين ثيبة، ثقة في غير موضعها، فعلم الإنسان مهما بلغ لا يصل إلى علم الآلهة، وليس من أحد يستطيع أن يثق بما عساه أن يقع في مستقبل الأيام: «فالآلهة وحدهم هم الذين لا يعرفون الشيخوخة ولا الموت، وكل شيء غير الآلهة يصرفه الدهر القوي كما يشاء، إن قوة الأرض لتفسد، وإن قوة الجسم لتفنى، وإن وفاة الناس ليزول، وإن الخيانة والغدر ليقومان مقامه، وإن الريح الطيبة المواتية لا تهب دائماً بين الأصدقاء، بل تتغير بين الرجل والرجل، وبين المدينة والمدينة».

ما من أحد يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل، فإن علم الإنسان جهل، وهذا هو الدرس الذي تعلمه أوديب من حياته، والذي يلقيه الآن لثيسيوس بكل ما في عينيه الضريرتين من سلطان، وبما في اسمه المرعب من قوة، ومع ذلك فلم يعد أوديب يطبق هذه النصائح على نفسه، فهو الآن مكشوف الحجاب، يتنبأ بالمستقبل بالفعل، فقد أسلم إلى ثيسيوس قوانين السلوك البشري، بعد أن نفّض يده منها، ولم يعد أحد الذين يخضعون لهذه القوانين، بل على العكس صار أحد الذين يديرونها وينهضون على تهذيبها. وقد

يصل في أثناء تنبؤاته الواثقة من نفسها ، وادعائه للمعرفة الحقيقية ، إلى درجة من الغضب ، ولكنه ليس ذلك الغضب القديم ، غضب أوديب الحاكم الأول . وعندما يتكلم عن هزيمة ثيبة على الأرض التي انتهى إليها والتي سيكون فيها قبره ، ترى ألفاظه قد اكتسبت نبلا روحيا يخرجها عن عالمنا الأرضي إلى عالم آخر اسمى :

وهناك يشرب جسمي الهامد البارد ، وقد ووري في أثناء التراب ، دمهم الحار الغزير ، إن كان زوس هو زوس ، وإن كان وحي أبولون هو وحي نبي حقيقي ، .

وهكذا نرى أن ما كان في الماضي أمنية ودعاء قد أصبح الآن تنبؤا وكهانة ، غير أن هذا التنبؤ ما زال يستند على ما جاء من أبولون (إن كان وحي أبولون هو وحي نبي حقيقي) ، فهو حتى الآن لا يتحدث عن المستقبل مستندا على اسمه وسلطانه فإن ذلك سيكون آخر مرحلة في حياته

وعندما تأتي هذه المرحلة سيتكلم أوديب وجها لوجه مع من يثرون غضبه بكل عنف : فما هي ذى كلمات كريون المذعنة المتملقة تقابل بعاصفة من الغضب ، تفوق في حدتها العاصفة التي كان على أوديب أن يواجه بها كريون قديما أيام ثيبه . وهذه المقابلة الأخيرة بينة وبين كريون هي تكرار للمقابلة الأولى ، ففي كل منهما يقف كريون متهما ، ولكنه في هذه المرة متهم عن حق . فقد نفذ أوديب بثاقب بصره إلى قلب كريون ورأى ما فيه وعرفه على حقيقته . وقد استمر كريون في إجراءات تدل على صدق نظرة أوديب ، وعدالة حكمه على كريون ، فما هو يخطف أسمين بعد أن خطف أنتيجون ويحاول إلقاء القبض على أديب نفسه ، ولم يكن يستطيع أوديب الأعزل أن ينجو من قبضته لولا دخول ثيسسيوس في تلك اللحظة . هذا الرجل الأعزل هو الذي سيتساوى بالآلهة ، وليس

أوديب صاحب الفخامة والسلطان ورجل القوة والعزم ، بل هو هذا الشيخ
الواهن الأعمى ، البالغ أقصى درجات الضعف الجسماني والذي لا يقوى على مجرد
الدفاع عن أينس ما يلم به .

هذا الضعف الجسماني تقابله وثبة روحية عالية وقوية . وأوديب هذا الأخير
هو أوديب القادر على العدل ، الدقيق الحكم ، الكامل المعرفة ، الصادق الرؤية ،
وسوف يحقق الزمن سلطانه ، وما تنبأ به ودعا إليه : هزيمة ثيبة ، وموت ولديه
وانقلاب كريون المروع . وكلمة واحدة قالها كريون لأوديب أوضحت كل
كل ما نشاهده من تغير . يقول كريون : « ألم يملك الزمن الحكمة بعد ؟ » .
فكريون هنا يتوقع أن يكون الزمن قد علم أوديب الذي عرفناه في المشاهد
الأولى من المسرحية ، قد علمه الإذعان والطاعة ، ولكنه وجد أمامه أوديب يبدو
وكأنه ما يزال الحاكم المطلق الذي كان يخاف منه ويخشاه فيقول له : « إنك تؤذي
نفسك الآن كما كنت تؤذيها من قبل ، وتمهد السبيل لغضبك الذي كان دائما
مصدر هزيمتك » . فهو يرى أوديب العجوز هو بعينه أوديب الشاب . لأنها قد
يكونان متساويين من زاوية واحدة ، ولكنهما من زوايا أخرى مختلفان كما
يختلف الإنسان عن الإله .

وبالمشهد الذي يأتي بعد هذا تنتقل الرواية إلى الجانب الآخر من الدائرة ،
فترى رجلا يتقدم من أوديب ضارعا متوسلا ، فيكون آخر ما نراه لأوديب
شبهها بأول ما رأيناه له .

فهذا هو ابنه بولينيس يركع أمام والده متوسلا أن يعينه ويأخذ بيده ،
ويكرر الإبن نفس العبارات التي كان يكررها كاهن زوس في أول القصة
عندما جاء يضرع إلى أوديب في أن ينقذه وينقذ المدينة . غير أن حديث
الإبن كان حديثا ملوئاً التملق الكاذب والمداينة البغيضة ، فلم يسمع أوديب

إزاء عقوق الابن وتوسلاته الزائفة إلا أن يزور عنه ويتهمة معلنا إياه الآلهة؟
بطريقة خرجت عن أسلوب الإنسان العادى إلى أسلوب أشبه أن يكون صادرا
من الآلهة أنفسهم ؛

دفلتهلك بيد اخيك ولتقتل أخاك الذى نفاك . هذه لعنتى ، وإنى لأدعوذلك
الليل البغيض الذى يقهر دار الموتى أن يخطفك ويترك فى ظلامه المتصل ، . مثل
هذا الغضب هو غضب إلهى نابع من ثورة العدالة وليس غضبا إنسانيا . إنه
غضب القوانين الطبيعية لهذا الكون .

وكان يمكن لكريون أن يستمر فى المحاجة والمقاومة لولا أنه رأى نفسه أمام
هذا الحديث غير قادر على الاسترسال فى الكلام . فليس ثمة ما يدعو إلى الشك
فى أن هذه الكلمات التى نطق بها أوديب هى كلمات ذات سلطان علوى . وعندما
ناقش بولينئوس الأمر مع أخيه وجد عندهما كلمة الحق ، قالت له انتيجون :
« أتذهب إلى ثيبة وتحقق هذه النبوءات ؟ » .

هذا هو أوديب الذى طالما حارب ليكذب الوحي قد أصبح كلامه هو
نفسه وحيا . وبدأ ابنه الآن يسير فى نفس الخطوات التى سار فيها أبوه من قبل
ويقول بولينئيس قبل خروجه :

« إنها نبؤات مشئومة ولن أحققها أو أعلنها وبهذه العبارة يردد بولينئيس
ما كانت تقوله أمه لأوديب عندما كانت تحاول أن تثنيه عن الاهتمام بنبؤة
أبولون . ثم يقول بولينئيس : « إن القوة جميعها فى يد الآلهة إن شاءت حولتها
يساراً » . قال هذه الكلمات وهو لا يعلم أن ما ينطق به أوديب هو نفسه ما تنطق
به الآلهة .

ولم يطل بعد ذلك مكوث أوديب فقد لبث طويلا ، وهذا السلطان
الذى منحته له الآلهة أخيرا لا ينبغى أن يقم به إنسان . من أجل ذلك نهته

الصاعقة ذات الجناحين وناداه قصف الرعد وخطف البرق ، ثم استحثته الآلهة
قائلة : د هلم يا أوديب ، ماذا ننتظر ؟ لقد آن أن تسلك طريقنا ، ولقد
لبثت وقتا طويلا ، . هذا التردد الذى تهم به الآلهة أوديب هو آخر غلالة
بقيت على جسده من إنسانيته ، وقد آن له الآن أن يخاعها عن جسده . أما العالم
الذى سيذهب إليه الآن فهو عالم المعرفة الحقة والرؤية الصافية ، والعمل النافذ
الفعال الذى لا يخالجه ظل من تردد أو تأخير . وضير الجماعة الذى فى كلمة ماذا
ننتظر ؟ الذى جاء على لسان الآلهة يتم هذه المعادلة التى تنتهى إليها القصة كلها
والتي تسوى آخر الأمر بين أوديب والآلهة وتجعله واحدا منهم ، فقد امتزجت
ذاته بذواتهم ، ثم انظر اليهم فى هذه اللحظة الأخيرة من حياة أوديب ينادونه
باسمه (أوديب) ، الاسم الذى لا يتضمن فى طياته الآلام التى عاناها فى حياته
فحسب وإنما يتضمن إلى جانب ذلك تلك المعرفة الإنسانية التى جعلت من
الإنسان سيدا على العالم ، هذه المعرفة لا ينبغي أن تجعله ينسى أبدا د قدمه ،
التي هى جزء من اسمه والتي تذكره دائما بمقياس الإنسان الصادق وحقيقته
الفعلية .

أوديب عند توفيق الحكيم

« إن مجرد نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى اللغة العربية ، لا يوصلنا إلى إقرار أدب تمثيلي عربي .. كما أن مجرد نقل الفلسفة الإغريقية ، ما كان يوصل إلى إيجاد الفلسفة العربية أو الإسلامية .

ما الترجمة إلا آلة يجب أن تحملنا إلى غاية أبعد .

هذه الغاية هي الاغتراف من المنبع ثم إساغته وهضمه وتمثيله لتخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا . مطبوعا بطابع عقائدنا ... هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار أفلاطون وأرسطو ...

كذلك يجب أن نفعل في التراجيديات اليونانية نتوافر على دراستها بصبر وجهد ثم ننظر إليها بعدئذ بعيون عربية ، (١) .

هذا المبدأ الذي وضعه لنفسه توفيق الحكيم يشبه أن يكون تقريراً لمبدأ عام في كل إنتاج أدبي قائم على محاكاة القديم والتأثر بالثقافات الأجنبية التي تصل إلينا عن طريق الترجمة والنقل ، أو عن طريق مشاهدة الآثار الأدبية وقراءتها في لغتها الأصلية .

فمن خطئ الرأي أن تغلق نوافذنا عن العالم وأن نبقي محجوبين عن تراث الإنسانية الفنى في عصورها المختلفة .

فليس شيء أقدر على جمع شتات هذا العالم من انتشار الثقافات والحضارات ، فهى الشيء الوحيد الذى يهب نفسه التاريخ ، وواجب كل قادم جديد إلى الأرض أن يصيب قدرا من هذا التراث الذى تسلمه

(١) ص ٢٥٨ الملك أوديب لتوفيق الحكيم .

الإنسانية إلى الشعوب جيلا بعد جيل منها اختلفت لغاتهم وأزمانهم ، فإن ثمرة الفكر تتجاوز حدود الزمان والمكان وترفع عن العنصرية والعنصرية .

والأديب وإن احتاج إلى هذا التراث القديم اللازم لتطوره ونمائه فهو لا يحتاج أن يسلك نفس السبيل التي سلكها أسلافه من أبناء الأجيال السابقة ، كما لا يحتاج أن يكون تقليده تقليدا مباشرا وإلا كانت أعماله غير جدرة بشيء .

والحس التاريخي هو الذي يتطلب من الأديب إدراك الماضي في الحاضر كما يقول إليوت T.S. Eliot الشاعر والناقد الانجليزي المعاصر ، فالكاتب وهو يكتب لا يحس بحيله فحسب بل بالأدب عامة ، وأدب شعبه خاصة خلال الأجيال التي سبقتة ، وهذا الحس التاريخي الذي يتضمن الإحساس بالماضي والحاضر هو الذي يجعل الكاتب تقليديا مجددا ، وهو الذي يجعله في نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة إلى من سبقه ومن يعاصره .

فتوفيق الحكيم صادق حين يدعونا إلى الاعتراف من المنبع نسيغته ونهضمه وتمثله على أن نخرج له للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا .

ولسنا وحدنا الذين اتخذنا من أساطير اليونان مادة للتأليف والشعر فقد سبقنا إلى ذلك شعراء وكتاب كثيرون .

وقد كان لأسطورة أوديب بين هذه الأساطير سحرها الخاص ، السحر الناشئ من براعة الأسطورة وقدرتها على إثارة موضوع القدر المحتوم الذي يقضى على امرئ من قبل أن يولد ، يقضى عليه بأن يقتل أباه ويتزوج أمه . ويبدل هذا المرء كل ما يستطيع من مجهود للتخلص من هذا القدر فلا يزيده هروبه هذا إلا اقترابا من المأساة ولا يملك إلا أن يرتكب هذين المنكرين

الفضليين . فليس غريبا أن تتملك هذه الاسطورة مشاعر الكثيرين من الكتاب من بينهم الشاعر الانجليزى بيتس والشاعر الالماني هو فمانستال ومن الفرنسيين المعاصرين سان جورج دى بوهيليه وجان كوكتو واندرية جيد .
من هؤلاء من لم يستطع أن يزيد شيئا على مأساة صوفوكليس ، ومنهم من حاول الجديد وكان جديدهم وإن بدا هزيلا ضئيلا بالقياس إلى صوفوكليس قادرا على إظهار قيم فنية جديدة تختلف باختلاف الاتجاهات النفسية لهؤلاء الكتاب ، كما تضافى على الاسطورة القديمة أفكارا أخرى حديثة .

ولتوفيق الحكيم اتجاهه الخاص فى تناوله الاساطير القديمة ، فله مشكلة الحكم وله ييجاليون ، وله الملك أوديب ، وهو فى كل هذه المحاولات كما يقول « ألويس دى ماريناك » الذى كتب مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ، لا يعرض للنموذج فى ظاهر مبناه بتعديل أو تبديل إلا بالقدر الذى يقتضيه المعنى الجديد الذى يريد صبه فى هذا القالب ، ولكنه يتوافر على تحويل المسائل القديمة إلى أغراض شرقية حديثة (١) .

ولقد أطل توفيق الحكيم النظر فى مأساة صوفوكليس فوجد فيها شيئا لم يره أحد من الذين سبقوه ، فقد لبصر فيها نوعا من الصراع شبيها بهذا الصراع الذى نراه فى مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع وبين الحقيقة ، هذا الصراع الذى يتمثل فيما حدث بين ميشيلينا الذى عاد من الكهف فوجد بريسكا فيدعوها الحب إلى حياة جميلة ، غير أن حائلا كبيرا يقف بينها وهو الحقيقة ، الحقيقة التى تفسد عليهما الواقع ، فإن بريسكا لا تلبث أن تعرف أن ميشيلينا كان خطيبا لجذتها وعشنا حاول المحبان أن ينسيا هذه الحقيقة .

(١) مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ترجمة الحكيم ص ٥٧ وما بعدها .

نظر توفيق الحكيم إلى أوديب وجوكاسته فوجد بينهما عين الصراع الذى وجدته عند ميشيلينا وبريسكا ، فإن الحب الذى ألف بين أوديب وجوكاسته لا يستطيع أن ينهض أمام الحقيقة البشعة التى أفسدت بينهما .

هذه النظرة الجديدة هى التى دفعت توفيق الحكيم على حد قوله إلى اختيار أوديب موضوعا لتجربته، غير أن توفيق الحكيم قد وجد فى الأسطورة القديمة أشياء لا يقبلها العقل الشرقى الحديث ولا التفكير الإسلامى الذى يدين به الكاتب . فتوفيق الحكيم لا يؤمن بالقدر المطلق المحتوم المدبر لأذى الإنسان تديرا سابقا دون مقتضى أو جريرة ، ومن هنا لم يشأ توفيق الحكيم أن يجعل القدر المنطوى على الكيد والشر هو الموجب لكارثة أوديب، وإنما جعل الموجب لكارثة أوديب طبيعته المحبة للبحث فى أصول الأشياء الممعة فى الجرى خلف الحقيقة ، فهو قد ترك كورنته باحثا عن أصله ومولده بخرته ورغبته فى العلم بالحقيقة إلى قتل أبيه والزواج بأمه .

ولم يكن جرى أوديب خاف الحقيقة هو وحده الموجب للكارثة عند توفيق الحكيم فثمة سبب آخر ذلك أن أوديب عند توفيق الحكيم لم يكن هذا البطل الأسطورى الذى صرع هذا الحيوان الضخم الرابض على أبواب المدينة، وإنما أوديب عند الحكيم هو الفتى الساذج الذى قبل الدور الذى لعبه الداهية تريسياس ، فقد لفق تريسياس هذه القصة الخيالية، قصة الحيوان الخرافى ليستفيد منها فى تنفيذ سياسته وتحقيق ألامبيبه ، وقد قبل أوديب هذه الأكذوبة التى لفقها تريسياس فكان عايبه أن يتحمل نتائج هذه المؤامرة التى أرقعه تريسياس فى حبائلها ، وهنا يخلع توفيق الحكيم على أوديب تلك الحالة الأسطورية التى كانت له ويجعله إنسانا عاديا مثل سائر الناس وإن يصل إلى البطولة إلا بمسلكة .

الآخير وموقفه أمام الكارثة ، ففي هذه اللحظة التي ينزل فيها بنفسه أفضع العقاب
يسترد أوديب عظمته المسلوبة .

هذه النظرة الخاصة أملت على توفيق الحكيم طريقته في رسم الشخصيات
وعرض القصة ، وقد اضطر أن يخرج على قاعدة الزمان والمكان وألا يبدأ كما
بدأ صوفوكليس بمجموع الشعب الجاثية أمام قصر الملك ، والرافعة أيديها
بالضراعة إلى أوديب لينقذها من الوباء المهلك المنتشر في المدينة ، ولكن
توفيق الحكيم يجد نفسه مضطرا إلى أن يقدم للأحداث بتلخيص ما جرى لأوديب
قبل بدء المأساة مع رغبته في إظهار جو الأسرة وتأثيره في حياة أوديب، فتجرى
أحداث الفصل الأول داخل القصر، لأن جو الأسرة عند أوديب لا يمكن أن
يجعل خارج البيت، مضحيا من أجل ذلك بوحدة الزمان والمكان ، مستغنيا عن
التقليد القديم الذي كان يتطلب الخروج بالحركة المسرحية من داخل المنازل إلى
خارجها وعلى الخصوص في الأحداث الهامة . فيرفع الستار عن الملك أوديب
مستندا إلى عمود من أعمدة البهو في قصره يطيل النظر مفكرا إلى المدينة من خلال
شرفة رحبية ، وتظهر الملكة جوكاسته بين صغارها الأربعة بينما تهمس أنتيجونة
وهي الكبرى .

انتيجونة (هامسة وهي تتأمل أوديب) -

أماه ١ ... ما باله يرسل البصر هكذا إلى المدينة ؟

جوكاسته -

إذهبي إليه أنت يا أنتيجونة ، وسرى عنه ... فهو يصغى إليك دائما .

أنتيجونة (تتجه إليه بهدوء) -

أبتاه ١ ... فيم تفكر وحدك هكذا ؟

أوديب (يلتفت إليها) -

أنت يا أنتيجونة ؟ . (يرى الملكة وبقية الأبناء) وأنت يا جوكاسته ؟

كاسكم ها هنا ... حولي .. ما الذي جاء بكم الآن ؟ ...

جوكاسته —

هذا الهم الجاثم على صدرك يا أوديب ! . لا تقل لنا إنه الطاعون الذى نزل
بالمدينة فأنت لا تملك لدفعه شيئا ، ولقد فعلت ما استطعت
وأسرعت فى طلب تريسياس ، ليشير عليك بما يوحى إليه اطلاعه على علوم
البشر وأسرار الغيب فيم إذن هذا الإطراق الطويل ؟

أوديب —

محنة طيبة ! . تلك المدينة التى وضعت مصيرها فى يدي .

جوكاسته —

كلا يا أوديب . ليست محنة المدينة وحدها إني أعرفك كما أعرف
نفسى هنالك علة أخرى . فى نفسك انقباض أطاع أثره فى عينيك ...

أوديب —

انقباض لا أدري له علة أكان شرا مستطيرا يتربص بي

جوكاسته —

لا تقل ذلك إنما هى آلام الناس قد انعكس طيفها على نفسك الصافية
نحن أسرتك يا أوديب ، علينا الآن واجب القسرية عنك هلبوا
يا أولادنا التفوا حول أيكم ، وبددوا عن رأسه وقلبه هذه السحب
القائمة !
أنتيجونة —

أبتاه ! أسألك شيئا لا تردنى عنه ... قص علينا قصة ذلك الوحش
الذى قتلته فيما مضى

أوديب —

أغلب ظنى يا جوكاستا أنك أنت الموحية إلى أولادنا ، أن يسألونى ذلك

دائماً . لقد سمعوا تلك الحكاية منى كثيرا ...

جوكاستا -

ولم- تضيق بذلك يا أوديب ؟ إنما على كل حال صفحة من حياتك يجسدر
بأولادنا أن يلوا بها كل الإلمام إن كل أب بطل فى نظر أبنائه فكيف
بك وأنت البطل الحقيقى فى نظر طيبة كلها . ومع ذلك فمكن على ثقة أن
أولادنا هم الذين يتوقون إلى سماعها منك فى كل حين أنظر إلى عيونهم
المتطلعة ، وإلى أنفاسهم المعلقة !

- أنتيجونة -

أجل يا أبى قص علينا كيف انتصرت على الوحش ! ...

- أوديب -

تريدنى ذلك حقاً يا أنتيجونة ؟ . أو لم تسألى منها بعد ؟ وأختك
وأخوالك ؟ .

أنتيجونة (تهز رأسها نافية وكذلك الجميع) -

لن نسألى أبدا .

(أوديب) يتخذ مقعدا وأولاده حوله) -

إذن فاسمعوا كان ذلك منذ عشرين عاما

- جوكاستا (وهى تجلس تقربه) -

منذ سبعة عشر عاما فيما أذكر .

- أوديب -

نعم أصبت حدث فى ذلك اليوم أنى دنوت من أسوار

طيبة

- أنتيجونة -

من البداية يا أبتاه ! قص علينا من البداية ..

أوديب -

ليس لهذا صلة بمحادث الوحش . ومع ذلك فليكن ما تريدون .
أنتم تعلمون أنى نشأت مثلكم فى قصر ملكى ووجدت مثلكم الحب
والعطف فى أحضان أب كريم هو الملك « بوليب » ، وأم رؤوم هى الملكة
« ميروب » لقد ربيانى وهذبانى ، كما يربى ويهذب أبناء الملوك
إلى أن صرت شابا جلدا قويا ذكيا أحذق الفروسية ، وأهيم بالمعرفة
أجل يا أنتيجونة ! كان لى بريق عينيك ، كنت محبا للبحث عن
حقائق الأشياء فى ذات مساء علت من شيخ بالقصر ،
أطلق لسانه الخمر ، أنى لست أبنا للملك والملكة ، فهما لم ينجبا قط الولد
..... وإنما أنا لقيط تبنياه منذ تلك الساعة لم يهدأ لى قرار ، ولم
أقعد عن التفكير لحظة فى حقيقة منبى فغادرت تلك البلاد ، وممت
على وجهى ، باحشا عن حقيقتى حتى انتهى بى المطاف إلى أسوار
طبية

أنتيجونة -

وهنا لقيت الوحش

أوديب -

نعم يا ابنتى وكان وحشا مهولا أسدا

جوكاسته -

له وجه امرأة

أنتيجونة -

وله أجنحة نسر إنك تنسى دائما يا أبى أن تحدثنا عن أجنحته

أوديب -

نعم نعم كانت له أجنحة كأجنحة النسر . وقد خرج على
من الغاب

أنتيجونة -

سائر أم طائر ؟

أوديب -

سائر كالطائر وفتح فمه

أنتيجونة -

وطرح عليك اللغز

أوديب -

نعم قبل أن يأكلنى طرح على لغزا ذلك اللغز الذى قيل
إنه كان يطرحه على كل من لقيه من أهل طيبة

جوكاسته -

وكلهم عجزوا عن حله فكان يفتك بهم عندئذ ويقتلهم لساعتهم
حتى أهلك عددا كبيرا من أهل المدينة أجل يا أوديب لقد لبث أهل
طيبة زمنا يتحاشون التخلف خارج الأسوار إلى مغيب الشمس ، خوفا
من لقاء الوحش لقد سموه « أبا الهول » فلقد ألقى الرعب فى قلوب
الناس طويلا وكان زوجى الملك « لايوس » قد مات منذ قليل .
وتركنى فى عنفوان العمر ، وحيدة ، أعيش فى برد هذا القصر
أرتجف فرقا بما يشاع فى المدينة عن أبى الهول وضحاياه كان أخى
« كريون » فى ذلك الوقت هو الوصى على العرش فلم يقو على دفع

الكارثة وهاج الشعب طالبا الحماية من ذلك الخطر ، ثم لم يلبث أن أعلن رغبته في أن يمنح عرش المدينة لمن ينقذها من الوحش

أوديب -

ليس للعرش وحده يا جوكاسته كانت هنالك مكانة أخرى أئمن منه هي يد الملكة الأرملة هذا كله كنت أجهله عندما لقيت الوحش لو أني عرفت ذلك الجزاء الجميل الذي كان ينتظرني ، ترى ماذا كنت أصنع ؟ ربما كان فؤادي اضطرب ، ويدي ارتجفت ولم أظفر بالنصر !

انتيجونه

وكيف مات الوحش ؟ ...

جركاسته

عندما حل أبوك اللغز ، الذي لم يستطع أحد حله ، اغتاض أبو الهول وألقى بنفسه في البحر كنت أنا وقتئذ في قصرى هاهنا أتلقى أحاديث الناس عن ذلك اللغز ، الذي يطرحه الوحش على ضحاياه ولا أدري ما هو ؟ فما من أحد عاد إلينا حيا قبل أيكم ، ليخبرنا به ولست أكم عنك الآن يا أوديب لقد كنت يومئذ أطرح على نفسي أنا أيضا سؤالا بل لغزا : ترى من هو الظافر ؟ وهل سأحبه ؟ ... فطالما صحت من أعماق نفسي في سكون الليل : « من الظافر لا بالوحش بل بقلبي ! قلبي الذي لم يكن قد عرف الحب رغم زواحي المبكر بالملك الطيب دلايوس » . لكن عندما رأيتك يا أوديب وأحببتك أدركت أن لغزي هو الآخر قد حل !

وهكذا يدخلنا توفيق الحكيم إلى قصر الملك حيث نجد أنفسنا أمام أسرة أوديب تلك الأسرة التي خدعتها أكلوبة تريباس، فهم يخلعون على الملك عظمة مكلوبة فقد استهوتهم هذه الأسطورة التي روج لها تريباس ووجدت في خيال الناس مجالاً للإمتاع، وعلى الأخص عند أنتيجون ابنة أوديب التي لم تكن تعلم سماع هذه القصة البديعة التي كانت سبباً في اعتلاء أبيها على عرش ثيبة والتي أحاطته بهذه الحالة القوية من البطولة، وأوديب مضطرب وقد تورط في هذه الأكلوبة أن يستمر في تقريرها في أذهان الناس وفي أذهان أسرته. ولقد أوقفنا توفيق الحكيم على العاطفة التي تؤلف بين أوديب وأسرته ومدى التعاق الذي رأيناه في عيون أنتيجونة وفي حديثها كما نلمسه في شغف جوكاسته بزوجها وإعجابها ببطولته وارتياحها لزواجها به ذلك الزواج الذي تم عن حب لا عن صدفة. ولا يخفى علينا السبب الذي من أجله أدخلنا توفيق الحكيم إلى قصر أوديبوس مخالفاً بذلك ما جرت عليه عادة المؤلفين للمسرح اليوناني القديم من إخراج الحركة إلى الميادين العامة. والسبب هو أنه يريد أن يخفف على المشاهدين صعوبة تتبع أحداث القصة التي لها جذور ترجع إلى مولد أوديبوس ونشأته الأولى، هذه الصعوبة التي تحتاج من المشاهدين لمأساة صوفوكليس إلى يقظة وتتبع، فأراد توفيق الحكيم بهذا المشهد الأول أن يخلص ما جرى لأوديب قبل بدء المأساة. والسبب الآخر الذي من أجله خرج على قاعدة الوحدة في الزمان والمكان في هذا المشهد هو أنه أراد أن يمهّد لضعف أوديب أمام أسرته وزوجته بوجه خاص، هذا الضعف الذي سيُجعله يقف فيما بعد أمام الكارثة موقف المتردد، فإن حبه لجوكاسته سوف يجعله يشفق على كيان أسرته أن تهدمه الحقيقة التي اكتشفها آخر الأمر.

هذه الأسباب هي التي جعلت توفيق الحكيم يستغنى عن مشهد الشعب الجاثم في ضراعة أمام قصر الملك، المشهد الذي بدأ به صوفوكليس

روايته حيث يوقفنا من أول لحظة أمام المدينة وهي تفقد أبناءها بغير حساب ،
وحيث الوباء المهلك يثير أفواج الشعب فتتدفق إلى قصر الملك تفرع إليه أن
يدرأ عنها المحنة .

هذا كله قد تأخر ظهوره عند توفيق الحكيم حتى ينتهى من عرض التمهيد
الذى أراد أن يبرز من خلاله جو الأسرة ، والعاطفة التى تؤلف بينها . وما إن
ينتهى من هذا التمهيد حتى تسمع أصوات الشعب من خارج القصر ، ويكتفى
الحكيم فى هذا المنظر بالمؤثرات الخارجية ، فلا يستطيع النظارة أن يروا منظر
الشعب الجاثم أمام قصر الملك ، وإنما يحدثهم الملك أول الأمر من شرفته ثم
ينيب الشعب عنه كبير الكهنة فيدخل إلى القصر ليعلم إلى أوديب أن شعبه
يتساقط من حوله كما يتساقط الورق عن الشجر ، ويختلف الحوار هنا عن الحوار
عند صوفوكليس فبينما كان الكاهن عند صوفوكليس يضرع إلى أوديب فى عبارات
يشيع فيها الاحترام والتقديس ويظهر فيها اعتراف الكاهن بمكانة أوديب
وعظمته نرى أن حديث الكاهن عند توفيق الحكيم لا يشيع ثقة ولا اطمئنانا
ولأنما هو أقرب إلى التأنيب منه إلى الدعاء وذلك لما كان يعرفه الكاهن عن
أوديب من عدم إيمانه بوحى الآلهة . فوحى الآلهة عنده موضوع غص وتقيب .
وهنا يظهر أوديب غير متمتع بثقة الشعب كما يبدو ، غير متحمس لاستشارة
الآلهة ، ليس هو الذى يرسل كريون إلى أبولون ليحمل إليه وحى الآلهة ، وإنما
يرسل الشعب كريون ، ذلك الرجل الذى لا يجادل فى الحقيقة ولا يمارى فى
الواقع والذى يتمتع بثقة الشعب ... ولكن أوديب برغم عدم إيمانه بوحى
الآلهة وعدم تمتعه بثقة الشعب يعد الكاهن أنه لن يحجم عن تنقيذ فكرة قدوم
تريسياس فقد كان أول من فكر أوديب فى استشارته ولا تمضى لحظات حتى
 يعلن الشعب قدوم تريسياس .

أوديب (ملتفتا إلى الشرقة) —

صه ا . . . ما هذا الضجيج ؟ ا

الشعب (فى الخارج يصيح) —

أيها الملك أوديب ا أيها الملك أوديب ا

صوت (فى الخارج بين الشعب) —

هذا تريسياس قد أقبل استشره فإنه يوحى إليه .
(يدخل تريسياس الضرير يقوده غلام)

تريسياس —

بعثت فى طلبى يا أوديب ؟

أوديب —

نعم .

تريسياس (وهو يترك يد الغلام ويشير إليه بالخروج) —

هل نحن وحدنا ؟

جوكاسته (تقود أولادها وتخرج بهم)

أوديب (وقد رأى البهو يخلو) —

نحن الآن وحدنا .

تريسياس —

أعرف لماذا دعوتى . . . وما بى حاجة إلى وحي السماء لأقرأ ما فى نفسك

..... الشعب يطالبك بإنقاذه وليس علاج الطاعون هو وحده
الذى يثير همك ولكنه الخطر القائم حولك السكينة لا يحبون
تفكيرك ، ويضيقون بعقليتك ، ويأمنون بمثل د كريون ، ا والظروف
فى طيبة اليوم تماثل الظروف التى فزت فيها بالملك ظروف تلاثم
الانقلاب لأن كل محنة تزلزل سواد الشعب ، إنما تزلزل فى عين
الوقت قوائم العرش ا

أوديب —

وهل تظن كريون يستطيع أن يقضى على الطاعون ، كما استطعت أنا أن
أقضى على الوحش ؟ ا

تريسياس —

من يدري ؟ إن كريون ذهب يلتمس الوحى ، وعمما قليل يعود بما يصدر
إليه من أمر ا ا

أوديب —

وأنت يا تريسياس ؟ يا من يؤمن الشعب بأنك ملم بعلوم البشر محيط
بغيوب السماء ... أما من علاج لديك ، يزيل هذه المحنة التى نزلت بالناس ؟
تريسياس —

لقد تقدمت فى السن ... ولأنه ليحمل فى الآن أن أراقب ما يجرى من بعيد ..
إمض وحدك فى طريقك يا أوديب ا ...

أوديب —

تريد أن تتخلى عنى الآن ، وأنت ترى الخطر المقبل على ، وتعرف الظروف
التي ستعصف بملكى ا

تريسياس —

لك يا أوديب إرادة ، وفى يدك قوة ، وفى عينيك نور ، ماذا تبغى
من هرم مثلى ، واهن القوى ، كيف البصر ؟ !

أوديب —

أدرك ما وراء كلامك إني أعرفك يا تريسياس مثلك لا
ينقض. يده بما حوله إلا لآمر

تريسياس —

سأنقض يدي هذه المرة لأرى ما يحدث !

أوديب —

لتراني أسقط ، كما رأيتني أرتفع .

تريسياس —

إنها لمتعة كبرى أن أرى ماذا يجرى ، عندما أدع الأمور فى يد القدر ...

أوديب —

لن تنأ بهذه المتعة يا تريسياس ! . فإنى أعرف كيف أفسد عليك غرضك
أنك تحسب زمام عرشى فى يدك ... ولكن قناعك فى يدي . أمزقة أمام
الناس ، وأكشف عن وجهك ، عندما أشاء .

تريسياس —

مهلا يا أوديب ! ... لا تدع الغضب يذهب بصوابك ! ...

أوديـب —

كن على ثقة أنى لن أتيج لك اللهبى ، بل لانى لقدير على أن أجعل الناس يلمون بك ا ..

تريسياس —

ماذا تستطيع أن تقول الناس ؟

أوديـب —

كل شىء يا تريسياس ، كل شىء ... فأنا لا أخشى الحقيقة . بل أنى لانتظر اليوم الذى أطرح فيه عن كاهلى ، تلك الا كذوبة الكبرى التى أعيش فيها منذ سبعة عشر عاما ...

تريسياس —

لا تكن مجنوناً ا ...

أوديـب —

قد أجن فى لحظة وأفتح أبواب هذا القصر ، وأخرج إلى الشعب صائحاً : اسمعوا يا أبناء طيبة ... اسمعوا قصة رجل أعمى ، أراد أن يهزأ بكم ... وقصة رجل حسن النية سليم الطوية ، اشترك معى فى الملهة ا ... لانى لست بطلا ... ولم ألق وحشاً ... له جسم أسد ، وجنساج نسر ، ووجه امرأة يطرح أفازا ... هذا خيالكم الساذج ، أحب تلك الصورة ، وأذاع ذلك الوهم ... ولكن الذى لقيت حقاً هو أسد عادى ... كان يفترس المتخلفين خلف أسواركم . استطعت أنا أن أقتله بهراوتى ، وأن ألقى جثته فى البحر ... وأن أخلصكم منه ... غير أن تريسياس ، هذا الضرير البارع ، أوحى إليكم من تلقاء نفسه لا من لدن الآلهة ،

أن تنصبوا ذلك البطل ملكا عليكم ... لأنه يومئذ كان يريد لكم كريون ملكا ...
نعم ، هو الذى أراد ذلك ودبره وهو الذى علمنى حل تلك الاحجية ، عن
الحيوان الذى يحب على يدين وقدمين ..

تريسياس —

صه . صه ! ... اخفض صوتك ! .

أوديب —

وهو الذى أوحى قديما لى « لايوس » بقتل ابنه فى المهد موهما إياه ...
بأن السماء هى التى ألهمته أن الولد إذا كبر قتل أباه .. لأن تريسياس ، هذا
الاعمى الخطر ، صمم بإرادة من حديد أن يقصى عن عرش طيبة وريثها الشرعى
.. لقد أراد أن يكون العرش لرجل غريب فتم له الأمر الذى أراد ...

تريسياس —

قلت لك : اخفض من صوتك يا أوديب ...

أوديب —

أجل هذا هو تريسياس ... الذى يلتقى فى روعكم أنه يقرأ صفحات الغيب ويسمع
أصوات السماء ، وهو لا يسمع فى حقيقة الأمر ، إلا صوت إرداته ، ولا يطالع
سطور حسابه وتدبيره ، لقد شاء ، وهو غفور أن يثير مجرى الأمور ويبدل
فيما استقرت عليه نظم الوراثة ، وأن يتحدى إرادة السماء ، التى أخرجت من
صلب « لايوس » ، خائفة ، ائقيم بيده الآدمية على العرش شخصا ، هو وليد
رأسه ، وصنيعة فكره ...

تريسياس —

هدىء من روعك يا أوديب ا ... فإ يطنىء مصباح العقل غير عواصف
النفس ا ...

أوديب —

أعرفت الآن ما فى يدى أن أصنع بك ؟

تريسياس —

وبنفسك ا

أوديب —

لست أخاف على نفسى من الحقيقة ... ولو طوحت بى من فوق
العرش إنك تعرف أن الملك ليس بىقى ... لقد كنت فى دكورنت ،
مهدى الذى نشأت فيه ، بين أحضان دبوليب ، الطيب ودميروب ،
الرحيمة وما كان لهما من مطمع إلا أن يقنعا الناس أنى ابنهما ، وأن يجلسانى
على عرشهما ... ولكنى هربت من ذلك الملك ... باحشا عن حقيقة
أصلى ... لقد هربت من دكورنت ، لأنى لم أطق الحياة فى أكذوبة ...
وجئت هنا ... فإذا بى أعيش فى أكذوبة أضخم ا ...

تريسياس —

لعل الأكذوبة هى الجو الطبيعى لحياتك ا

أوديب —

وحياتك أنت أيضا يا تريسياس ا

تريسيلاس —

وحياتى أنا أيضاً..... وحياة كل بشر... لا تنس أنك بطل هذه
المدينة... لأن طيبة فى حاجة إلى بطل..... وهى التى آمنت بأسطورة
أبى الهول..... فحذار أن تفجع الشعب فى عقيدته!...

أوديب —

ما من شىء يرغبنى على الصمت إلا خوفى أن أفجع زوجى وأولادى فى
إيمانهم بيطوائى... ولا شىء يؤمنى إلا اضطرارى إلى هذا الكذب
الطويل عليهم.. إني لأتحامل على نفسى، حتى لا أضحى بهم وهم يروون
أمامى قصة أبى الهول:

« لا تصدقوا هذا الهراء! إن الحقيقة يا أولادى هى..... »

تريسيلاس —

حذار يا أوديب. حذار... ما أشد خوفى أن تعبت أصابعك الطائشة
بقناع « الحقيقة »... وأن تدنوا نأملك المرتجفة من وجهها وعينيها...
لقد هربت من « كورنت » هائما خلفها، ولكنها أفادت منك... ولقد
جئت طيبة تعان أنك مجرد عن الأصل والنسب، لتكشف للناس عنها...
فابتعدت هى عنك، دعك يا أوديب من « الحقيقة »... لا تتجدها...
أوديب --

ولماذا تتحدى أنت السماء يا تريسيلاس؟ .. أترك أصلب منى عودا،
وأمنى عزما، وأحد بصرا؟...

تريسيلاس —

أست أحد منك بصرا يا أوديب... فأنا لا أرى شيئا... ولا أبصر

فى الوجود إلهة إلا إرادتنا . لقد أردت فكنت أنا الإله ... ولقد أرغمت طيبة
حقاً على أن تقبل الملك الذى أردت أنا لها .. فكان لى ما أردت كما
ترى

أوديب (بنبرة تمك)

اخفض صوتك يا تريسياس .

تريسياس --

لا تسخر منى ا ولا تحسبن ، لو صبح عزمك على تنفيذ وعيدك
أنى عاجز عن مواجهة الناس ا افتح أبرابك إذا شئت واخرج إلى
شعبك ، وارفع عقيرتك فيه بما تشاء ... عندئذ تعلم ماسيقول تريسياس ا . .

أوديب --

ماذا ستقول ؟

تريسياس

سأصبح بلاء فى : د أيها الشعب ا لاني لم أفرض إرادتى لمجد أطمح
فيه ... ولكن لرأى أو من به : هو أن تكون لكم إرادة ... ما من حقد كان
ببنى وبين د لا يوس ، و ما من ضفين كان ببنى وبين د كريون ، لانه أردت
أن أطوى صفحة الملك فى هذه الأسيرة العريقة ... لأجلكم أتم تختارون لكم
ملكا ، من عرض الطريق مجردا من الحسب والنسب ولا سند له إلا خدمته لكم ،
ولا لقب له إلا بطولته فيكم ... ذلك أنه لا توجد ، فى أرضكم ، ولا ينبغى أن
توجد إلا إرادتكم أتم ا

أوديب --

أو إرادتك ا ... أيها الضرير البارع ا إنك تعلم أن الشعب لا يريحه

أن تكون له إرادة وهو يوم يراها في يده ، يسرع فيعطيا لبطل من
نسج أساطيره ... أو لإله مدثر بنهام أحلامه ... كأنها هو يضيق بحملها ، ولا
يقوى على الاحتفاظ بها ، ويرد التخلص منها وطرح عبثها ... ولكنك
رجل أعماء الضرور ... لاتسعى حقاً إلى مجد ظاهر ... غير أنك تريد أن
تكون أنت منبع الأحداث ومصدر الانقلابات ، ومحرك القوى التي تغير
وتبدل في مصائر الناس وعناصر الأشياء ... إلى لا ترى فيك هذا التناول
المستتر ، وأقرأ في نفسك هذا الصاف الخفي .

تريسياس -

من حق أن أتبه قليلاً يا أوديب ... فأنت لا تنكر أني قد نجحت ... وما أنت
على هذا العرش إلا آية من آيات إرادتي ...

أوديب -

سمعت سماع ذلك منك لقد دعوتك لاصغى إلى رأيك في هذه المحنة ،
لا لاصغى إلى أنشودة فخارك ... إن موقفك مني اليوم لا أتبينه هل
أنت معي ؟ هل انقلبتي ضدي ؟ . لست أرى على أي أساس الآن قد أقمت
إرادتك

تريسياس

ذلك ما سوف تلمه في حينه يا أوديب.

أوديب -

متى ؟

تريسياس —

عندما يأتى كريون بذلك الوحى من مجده دلف ، ا من حسن
الرأى أن أعرف شيئا عن إرادة السماء قبل أن أشـرع فى تكوين إرادتى !

أوديب —

أفى مقدورى أن أعتد على مؤازرتك لى يا تريسياس —

تريسياس —

لأنه لمن الحق يا أوديب أن تخشى من جانبى أمرا .

أوديب —

نتظر إذن ما يأتى به كريون .

تريسياس —

دعنى الآن أذهب إلى أن يجيء أوان العمل ولن أقول لك
الساعة إلا هذه : دواجه مصيرك يا أديب ولا تخف فأنا معك .

أوديب —

أوافق أنت يا تريسياس ؟

تريسياس —

أين غلامى الذى يقودنى ؟

أوديب (كالمخاطب لنفسه)

مصيرى ؟ ١ . ما هو مصيرى ؟

ترىسياس -

أين الغلام ؟

(يتجه أوديب إلى الباب ويفتحه
ويدخله الغلام فيقود ترىسياس إلى
الخارج. أما أوديب فيبقى وحده،
ويسند رأسه إلى عمود مطرقاً)
هذه هي شخصية ترىسياس عند توفيق الحكيم شخصية رجل غلبت عليه
إرادته العمياء التي تفرض نفسها فتدخل لتحول الأمور عن مجراها الطبيعي ،
متخذة لذلك وسائل غير مشروعة من الدهاء والسياسة واستغلال سذاجة الناس
وإيمانهم بكهانة الكهان وميل العوام إلى تصديق الخرافة . والتقوى هذا السياسي
المخاتل بأوديب الفتى الساذج ، فكان وسياسة في تحقيق أحلامه الشريرة وتورط
وقبل الأكذوبة وأصبح شريكا لترىسياس .
وهكذا يترأى لنا أوديب حتى الآن إنساناً ضعيفاً قد زاح منه هذا المجد
الأسطوري الذي خلعه عليه صوفوكليس وأصبح بشراً عادياً يتورط فيما يتورط
فيه بسطاء الناس ويقع في الشباك التي نصبها له ترىسياس .
هذا التصرف الخطير الذي أجراه توفيق الحكيم على شخصية أوديب خلق
لنا صراعاً من نوع جديد، فلم يعد الأمر موضوع القدر الذي ينزل على امرئ من
قبل ولادته ، القدر المحتوم الذي لا مرد له ، القدر الذي يقع على ضحية بريئة
لا ذنب لها ولا جريمة ، وإنما أصبح الأمر عند توفيق الحكيم موضوع الصراع
بين إرادة الإله وبين إرادة الإنسان العمياء الخاطئة .
إن أوديب عند توفيق الحكيم إنسان تورط في الخطأ بقدره الدور الذي
أراد له العراف ترىسياس ، فكان مسئولاً عما يجره هذا الإنسان من محن .

فتوفيق الحكيم يرى في القدر مقدارا من الجبر ومقدارا من الحرية يسيطران على تصرفات الاحياء ، ذلك أن وجود القانون يستلزم وجود الخروج على القانون ، وهذا يستلزم أيضا نوعا من العقاب ... ليس في إخلال النتائج وحدها ... بل في إعادة الخلل إلى النظام ورد المتمردين إلى موضعه . رأى توفيق الحكيم روح الاسلام التي يدين بها تتمشى مع هذه النظرة لذلك كان لابد له أن يخضع قصة أوديب لهذا التفكير .

ولقد استدعى هذا التفكير من توفيق الحكيم أن يؤخر انشغال أوديب بالحادثة الرئيسية حتى يثبت في الأذهان صورة هذه الشخصية الجديدة التي خلعت عليه والتي تتألف من إنسان ضعيف أمام أسرته من ناحية ، وأمام أكذوبة تريسياس من ناحية أخرى ، فبينما يواجهنا وباء المدينة ووحى أبولون من أول وهلة عند صوفوكليس ، نجد أن وحى أبولون الذي يحمله كريون يتأخر عند توفيق الحكيم إلى ما بعد هذه المشاهد التي ظهرت لنا فيها أسرة أوديب ومؤامرة تريسياس . وهنا يشعر المتابع للقصة بشيء من الانفصال انفصال الفكرة عن الحركة ، الأمر الذي لم يكن له وجود على الإطلاق في قصة صوفوكليس ، تلك التي لم يسيطر فيها التفكير على الحوار ، ولم يحتج فيها المؤلف إلى مقدمة تنفصل فيها الفكرة عن الحركة الدرامية التي تؤلف عند صوفوكليس وحدة وثيقة من بداية الكلام إلى نهايته .

لم يستطع توفيق الحكيم أن يجعل أفكاره الجديدة تخرج من مواقف القصة نفسها ومن أعطاف الأحداث الجارية واضطر أن يمهلنا بعض الوقت ريثما يقص علينا ما جرى لأوديب قبل بدء المأساة ، وريثما يكشف لنا عن مؤامرة تريسياس ولعلنا نلاحظ أن المشهد الذي كان بين أوديب وتريسياس لم يكن تقصيا عن أسباب الوباء المهلك بقدر ما كان تقريرا للأكذوبة التي حاكها تريسياس ، وتورط فيها أوديب مما جعل اهتمام أوديب بالآخطار الدامية

التي أحدثت بالمدينة والتي جعلت الشعب يهز هذا عنيقا ، اهتماما يبدو ضعيفا .
ويحتاج توفيق الحكيم بعد خروج تريسياس أن يذكرنا بهذا الوباء الذي كنا
قد نسيناه ، وأن يعود فيبث في نفس أوديب بالقلق الذي كان ينبغي أن يكون
مستمرا منذ البداية، ذلك القلق الذي ظهرت بوادره في أول القصة ثم اختفى وراء
هذا التهديد ثم كان عليه أن يظهر من جديد بعد خروج تريسياس .

وكان لابد لتوفيق الحكيم أن يعتمد على كاهن زوس باعتباره الممثل للشعب
والمدافع عن وحى الآلهة والساخط على أوديب لتحديه لكلمة الآلهة وعدم إيمانه
بالوحى فكانت شخصية الكاهن عند توفيق الحكيم أكثر ظهورا منها عند صوفوكليس ،
والسبب في هذا واضح وهو أن شخصية تريسياس عند توفيق الحكيم لم تعد هذه
الشخصية المقدسة التي تستمد قوتها من معرفتها بالحقيقة ، والتي كانت موضوع
ثقة الجميع ، فهو الذي يظهر على كل شيء ، على ما يمكن أن يعلم وما ينبغي أن
ينحني ، على آيات السماء وعلامات الأرض . وإنما أصبحت شخصية متأمر يخضع
سياسة الدولة لإرادته ، ومن هنا كان لابد لشخصية كاهن زوس أن تظهر ،
وأن يعتمد عليها في حمل الوحى والدفاع عنه ، وأن تكون أكثر ظهورا عند
توفيق الحكيم منها عند صوفوكليس فلها عند الحكيم دور آخر غير مجرد النيابة عن
الشعب وهو دور الرسول الذي يحمل الحقيقة من الإله وهو الدور الذي كان
لتريسياس عند صوفوكليس .

ولما كان كريون مـسـروفا لدى الناس أنه الرجل الذي يستسلم لكلمة
الآلهة ولا يجادل فيها ، فقد جمعه توفيق الحكيم مع كاهن زوس في موقف
واحد ، فهما اللذان ينبئان أوديب بما يحملانه من معبد دلف ، عليها أن يقفا
معا أمام أوديب وهما يعلنان له هذه الحقيقة الفظيعة مما ساعد أوديب على

الشك في نياتهما ، والاعتقاد بأن ما يحملانه من معبد دلف ما هو إلا مؤامرة يحكيها كريون معتمدا على كهانة الكهان . مستغلا الوحي ليظفر بسلطان العرش ويدعو ذلك أوديب إلى اتهامها بالخيانة ولا يجد غير النفي أو الموت عقابا لها، ولكنه لا ينفذ حكمه إلا بعد أن يقوم بتحقيق يجريه أمام قصره وبحضور جوقة الشعب، ويستدعى تريسias ليشهد المحاكمة ولكن جوكاسته التي تخرج عن القصر وتستأذن في أن تكون أحد شهود هذا التحقيق يعز عليها أن ترى زوجها متبها بالقتل، وأن ترى أخاه متبها بالخيانة فتريد أن تدلى برأى فيما شجريدينا من خلاف ، فتروى عليهم قصة الوحي الذي كان قد تنبأ للايوس بأنه سيقتل بيد ابن يولده منها ، وكيف أنه لم يقتل بيد رجل واحد ، وإنما قتله جماعة من اللصوص عند ملتقى طرق ثلاث ، وتكون هذه الكلمة من جوكاسته هي نقطة التحول في التحقيق الذي يجريه أوديب أمام الشعب، فيصرف عن اتهامه لسكريون وللكاهن ويشغل بموضوع القتل نفسه. وهذا تخلص بارع من توفيق الحكيم اقتضته طبيعة الموقف. فقد أثارت قصة جوكاسته في نفس أوديب ذكرى قتله لرجل في ملتقى طرق ثلاث، فإذا صدقت جوكاسته فيما تزعم من أن الذي قتل الملك جماعة من اللصوص لا رجل واحد فقد نبأ من التهمة وإلا فقد تقرر المصير وأصبح أوديب هو القاتل .

وهنا يخطط توفيق الحكيم نفس الخطوات التي خطاها صوفوكليس في إجراء التحقيق ، فيستدعى الراعي الذي شهد القتل وينبئ أوديب بأن رجلا واحدا هو الذي قتل لايوس، وهنا لا يملك أوديب إلا أن يتهم نفسه ويعترف أمام الجميع بأنه القاتل ولكن شيخا من كورنته يأتي في هذه اللحظة ، شيخا من خدام الملك يوليبيوس جاء ليعلن لأوديب أن أهل كورنته يطلبونه ملكا عليهم بعد موت بوليبيوس الذي قضت عليه الشيخوخة ، ويجري حديث بين هذا الشيخ وبين أوديب يعلم منه أنه لم يكن ابن بوليبيوس وإنما

تلقاه هذا الشيخ من راع آخر من رعاة الملك لا يوس وهو طفل فأسله إلى بوليبيوس الذى رباه فى قصره، فشير هذه الحقائق فى نفسه الرغبة فى استقصاء الأمر. وهنا يحاول راع من الذين كانوا يشهدون التحقيق الهروب من خلف الصفوف. فإذا به هو الراعى الذى كان قد وكل إليه أمر التخلص من أوديب فيستبقيه أوديب ويواجهه بالشيخ .

أوديب —

اقتربوا به أولا من رسول كورنت وأنت أيها الرسول تفرس فى وجهه جيدا فربما أدى ذلك إلى أمر

(يدفع بالراعى إلى جوار الشيخ)

الجوقة (تنظر إلى الرجلين) —

شيخان هرمان ... لكأنهما فى عمر واحد !

الشيخ (صائحا بعد أن يحدق فى الراعى) —

هو بعينه ! ... هو بعينه ! ...

أوديب —

من؟ من؟

الشيخ —

الراعى الذى سلمنى الطفل !

أوديب —

أسمعت أيها الراعى ؛ .

الراعى —

لست أفهم شيئا مما يقول هذا الشيخ !

. أوديب —

أما سبق لك أن لقيت هذا الشيخ في ، بقعة من البقاع ؟ !

الراعى -

لست أذكر

أوديب —

وكيف استطاع هو أن يذكر ؟

الشيخ —

دعنى يا أوديب أشحد ذا كرتة ما إخاله ينسى تلك الأيام التى كنا

نعمل فيها متجاورين فى منطقة سيتايرون

كان هو يرعى قطيعين وكنت أنا أرعى قطيعا واحدا .

ولقد تعاقبت علينا ثلاثة فصول من الربيع إلى الخريف

حتى إذا اقبل الشتاء ، سقت قطيعى عائدا إلى كورنت

وساق هو قطيعيه راجعا إلى طيبة أما كنا نفعل ذلك أيها الراعى ؟

الراعى —

نعم هذا حقاً ما كنا نفعل ولكن مضت على ذلك سنون

كثيرة .

الشيخ —

أجل مضت سنون كثيرة ولكن ذلك لا يمنع من

ذكر ذلك الطفل الرضيع ، الذى وضعته بين ذراعى ذات يوم ، وتوسلت

إلى أن أربيه كما لو كان ابنى

الراعى (مرتجفا) —

ماذا تعنى ؟ وماذا تبغى منى أن أقول ؟

الشيخ -

لا أبني منك ألا أن تنظر أمامك أيها الصديق القديم ها هو ذا طفلك
الرضيع ا

(يشير إلى أوديب)

جوكاسته (تلفظ بغير وعى همسة كالخشجة) -

كفى ا كفى ا

(تهم مندوفة نحو القصر ولسكن أوديب يمنة)

أوديب (صائحا) -

أين تذهبين يا جوكاسته ا ؟

جوكاسته -

أيها الإله رحماك ا

أوديب -

مكانك لحظة لتسمعي بأذنيك حقيقة منبتى ا

جوكاسته -

لا أستطيع البقاء لحظة أخرى لا أستطيع لا أستطيع

أوديب -

لاستطيعين أن تتحملي حمرة النجل تصبغ وجهك ، وأنت تسمعين أمام
كل هذا الملاء ، من أى بطن وضع خرج زوجك ا إني ما أرغمتك
قبل الآن على شيء قط ولكنى أرغمتك الآن إرغاما على البقاء في
مكانك لتعرفي عنى ما سيعرف الساعة هذا الشعب المحتشد ا
حتى وان كان في ذلك إذلال لجلالك الملكى ، وجرح لعزة أسرتك العريقة ا

الجوقة —

أبقى مدنا أيتها الملكة ... واسمعي ما نسمع ... ولن يضيرك شيء فإن أوديب
فينا ملك يطلوته لا بأسرته ! .

أوديب —

أصغى يا جوكاسته إلى حكمة الشعب ورغبته ! ...
جوكاسته (نخفي وجهها بفلاتها) .. -
رحمك أيتها السماء ! ..

(أوديب للراعى) -

والآن أيها الراعى .. صارحنا بجواب مستقيم . ليس فيه التواء ... عن
حقيقة ذلك الطفل الذى سلته إلى صاحبك هذا ! ...

الراعى —

صاحبى هذا يا مولاي ، لا يدري ما يقول . إنه ولا ريب مخطيء ...

أوديب —

حذرا أيها الراعى ! . إذا أبيت أن تهيب بالحسنى، فأنا نعرف كيف نرغمك على
الكلام ! ...

الراعى —

ترفق يا مولاي برجل هرم مثلى ! ...

أوديب —

إذا أردت الرفق بك فتكلم ! ...

الراعى —

ماذا تريدون أن تعلموا أكثر مما علمتم ؟ ..

أوديب —

ذلك الطفل الذى تحدث عنه صاحبك هذا ، هو أنت الذى سلته إليه ؟ ...

الراعى —

أجل يا مولاي ... أنا ... وإنى لأتمنى لو كنت مت فى ذلك اليوم

أوديب —

لنى مديقتك الموت اليوم ، إذا امتعت عن الإفشاء بالحقيقة ! ...

الراعى —

الويل لى ! إن فى هذه الحقيقة موتا لى وأى موت !

أوديب —

أما زلت تنوى أن تهرب وتروغ ! ...

الراعى —

لم يبق إلى ذلك سبيل ... أو لم اعترف بأنى أعطيته الطفل ؟ ماذا يراد بعدئذ

منى ؟ ..

أوديب —

من أين جئت بذلك الطفل ؟ ... من بيتك أو من بيت آخر ..

الراعى —

ليس من بيتى بل من بيت آخر .

أوديب —

من أى بيت ؟

الراعى —

ويلاه ! . ويلاه ! . استحلفك بالسماء يا مولاي ... أن تكف عن سؤالى ! ...

أوديب —

أجب ... أجب ... إذا أمسكت الآن عن الإجابة ، فإنى منزل بك كل عذاب ،

وماق بك فى شرمات ! . تكلم ! ...

الراعى —

كان ذلك الطفل من بيت ... لا يوس .

أوديب —

أكان ابن عبد من عبيده ؟ ... تكلم ...

الراعى —

ألا يمكن أن تعفينى من القول ... مولاي ... رفقا بي ا ...

أوديب —

يجب أن تتكلم ويجب أن أسمع ... ولا حطمت رأسك الأبيض بلا رحمة

... وسحقت جسمك الواهن ا ...

الراعى —

كان الطفل ... ابنه هو ...

أوديب —

أبن من ؟ ...

الراعى —

ابن ... لا يوس ا .

أوديب —

ابن الملك لا يوس ؟ ا ...

الراعى —

نعم .

(يحدث هيج بين الشعب ويكاد

أوديب ينهار ولكنه يتماسك)

أوديب —

ما تقول فظيع أيها الرجل ... فظيع ما تقول ... لا يكاد عتلى يصدق

... حذار أيها الرجل أن تكون في قولك كاذبا أو واهما ... لقد فهمت الآن
العلة في هروبك مني ... ما أنت في واقع الأمر إلا منبع الخير منك أنت ولا
ريب عرف كهان المعبد . فما من سر يدفن في الصدر سبعة عشر عاما دون
أن تنتشر له في الهواء رائحة أنت إذن مصدر الوحي في دلف . حذار أن
تكون مفتريا على بالزور ، أو موحيا بالإفك .

الراعى -

بل هي الحقيقة . وفي مقدورك أن تسأل الملكة جوكاسته ... فقد كان كل شيء
في حضورها وبعدها ... لقد دفعوا إلى بالطفل لأهلكه ... ولكن قلبي لم يجرؤ
على إهلاكه ... فسلمته إلى هذا الرجل ... ليذهب إلى بلاده ، ويتخذه ولدا ...
فأخذه وأنقذ بذلك حياته ...

أوديب -

أكان طفلا حملته الملكة جوكاسته ؟

الراعى -

أجل يا مولاي ... وقد قيل يومئذ أن هلاكه ضرورى ... لنبوءة مشئومة
لحقت به ... هي أن هذا الابن سوف يقتل أباه ...

أوديب (صائحا) -

لايوس جوكاسته يا للسماء يا للسماء انقشع الضباب
من حولي ... فرأيت الحقيقة ، ما أبشع وجه الحقيقة . يا لها من لعنة لم يسبق
أن صب نظيرها على بشر تريسياس
تريسياس . ولكنك جامد كتمثال ... لقد شعرت بطيف السكارثة ...
وانقبض لها صدرى ... قبل أن تنقض ... ولكنى ما تصورتها قط بهذه الفظاعة
كذلك انقبضت لها أنت يا جوكاسته ... جوكاستا ...

(جوكاسته وكأنها كانت طول الوقت
بغير رشد ... تسقط على الأرض فاقدة
الصواب ...)

الجوقة (فى صياح) -

أسرعوا إلى الملكة ! ... الملكة جوكانسته تسوء تحت وقر الكارثة !

انجدوها ... أسعفوها ... ادخلوها القصر ! .

(يجتمع الناس حول جسم الملكة ...

يحملونها برفق ، يعاونهم أوديب وقد أذهلته الفجيعة ... ويدخلون بها

القصر ... تاركين تريسياس فى موضعه ..)

تريسياس —

أذهب بى أيها الغلام بعيدا عن هذا المكان ! ... فقد راق للسماء أن تتخذه

ملعبا ! ... نعم ... إن الإله يلهو ويشىء فنا ... ويصنع قصة ... قصة على

على أساس فكرتى هى بالنسبة إلى أوديب وجوكانسته مأساة ... وهى بالنسبة إلى

أنا ملهاة ! ... عليكما إذن يا صاحبا هذا القصر أن تذرنا العبرات ... وعلى أنا

أن أرسل الضحك ! ...

(يضحك كالمجنون ...)

ولا ينتهى صراع أوديب عند هذا الحد فأوديب عند تونيق الحكيم إنسان

فيه ما فىنا من ضعف ، إنه لا يريد أن يستسلم للحقيقة بهذه السهولة إنه أب

لأولاد وزوج لامرأة يحبها وهو فى الوقت ذاته ضحية لهذا المصير الفظيع الذى

قادته إليه قدماء عن غير علم منه ، ولكنه ما يزال على قيد واقعه الجليل ؟ إنه لم

يرتكب الاثم عامدا فلماذا يدفع ثمنه باهظا ؟ إن أوديب يحاول أن يصم أذنيه

عن الحقيقة وأن يخفى رأسه فى الرمال ويتوسل إلى جوكانسته أن تصحبه

بأولادها إلى مكان بعيد حيث يعيشان ، فليس من بأس فى أن يترك سلطان الملك ،

أما أن يترك جوكانسته وأن يترك أولاده فهذا أمر فظيع لا يقوى عليه .

لهذا يجد أوديب الجرأة فى أن يقف مع جوكانسته وجها لوجه فى مشهد

طويل يتوسل فيه لإيها أن تنسى الحقيقة ، تلك الحقيقة التى تريد أن تحطم

صرح هذه الأسيرة وتصيره إلى حطام . ويدور في هذا المشهد جدال حول الحقيقة والواقع وتطول فيه المناجاة مناجاة أوديب لزوجته . ذلك لأن توفيق الحكيم تأمل مأساة صوفوكليس طويلا على حد قوله فوجد فيها عين الصراع الذي قام في مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع والحقيقة . ولقد نسي توفيق الحكيم أن الحقيقة تختلف اختلافا كبيرا في أهل الكهف عنها في الملك أوديب فالحقيقة التي عرفها ميشيلينا وبريسكا ليست في بشاعة الحقيقة التي عرفها أوديب وجوكاسته . فإذا سمحنا لميشيلينا وبريسكا ألا يخافا من وجه الحقيقة أو أن يسترسلا في حبهما ، فإننا نربأ بأوديب وجوكاسته أن يقفوا نفس الموقف ، فإن طبيعة الأشياء كانت تحتم عليها أن يرتاع كل منها من رؤية الآخر كما حدث عند صوفوكليس ، فإن جوكاسته لم تستطع أن ترى وجه زوجها بعد أن تكشف لها الأحداث عن حقيقة الأمر ، ونحن نعتقد أن هول الكارثة لم يكن يسمح لأوديب بالاسترسال في مثل هذه العاطفة ، وكان الأقرب إلى طبيعة الأشياء أن يشغل أوديب بالمفاجأة التي تنسيه كل شيء . أما أن يقف ليتأمل الأشياء من زاوية أخرى فهذا من شأنه أن يضعف من فظاعة الكارثة التي يجب أن تجسم الأمر وأن تقود إلى النهاية مباشرة ، ولكن ولع توفيق الحكيم بالفكرة كان أقوى عنده من التركيز الفنى للمأساة ولكنه المسرح الذهني الذي يعشقه توفيق الحكيم والذي يعشقه غيره من محبي الفكر المجرد .

إن توفيق الحكيم نفسه يعترف أنه كان متأثرا جدا بالمسرح الذهني عندما ألف مشكلة الحكم التي وضعها على أساس أرسطوفان ، وكذلك عندما ألف بيجماليون ، ولكنه في الملك أوديب يقول إنه أراد أن يعنى بمناصر التشيلية باعتبارها قصة تكتب لتمثل لا لتقرأ ، وأنه لم يسلك في الملك أوديب ما سلكه أندريه جيد الذي مضى بفكرته صعبا دون سند من المواقف المثيرة على حد قول توفيق الحكيم ، والرأي عندنا أن توفيق الحكيم على الرغم

مما استفاده من المواقف المثيرة التى كانت عند صوفوكليس، وعلى الرغم مما بذل من جهد كبير ليخفى فكرته الجديدة فى ثانيا الحركة . وعلى الرغم من حرصه الشديد على أن يوفر لروايته القوة الدرامية التى لا يطفى عليها التفكير المجرد ، نقول إنه على الرغم من كل هذا فقد بقيت فكرته إلى حد كبير أكثر طغيانا مما كان يتوقع لها أن تكون ، فقد غلبه المسرح الذهني الذي حاول إخفائه وتسرب هذا العامل الشخصي إلى العمل الفني رغم إرادة المؤلف .

ولم تكن هذه الصواب لتخفى على توفيق الحكيم نفسه فقد أدركها بماله من حاسة مسرحية دقيقة فقد قال فى ختام هذه المحاولة :

« إن محاكاة القديم هى مشكلة صعبة حقاً ... بل إنها تكاد تكون مستحيلة فى بعض الأحوال كما لو كنا نريد بعنب جديد أن نصنع للتو خمرة معتقة ! هنالك ولا شك سر خفى فى تركيب ذلك الخمر القديم يجعل له مذاقا لا يضاهى وحسبنا أن حاولنا الصمب من الأمور ... ونحن نعلم كل العلم أن الذى ينتظرنا فى نهاية الطريق هو الإخفاق ... إن أجزل الأجر هو أحيانا العمل نفسه ، لا نتيجته .. وما أعظم الأجر الذى نلتبه والشر الذى تساقط على بمجرد مكثى بضع سنين فى ظلال تلك الشجرة القديمة الدائمة الاخضرار والإثمار تراجيديا صوفوكليس ، .

وتنتهى مأساة أوديب للحكيم كما انتهت مأساة أوديب لصوفوكليس ، فإن جركاسته لا تستطيع أن تبقى رغم محاولات أوديب فإن قوة الحقيقة أرغمتها على الموت فتمنقت نفسها ، ويراهها أوديب فيزأر كالأسد وتمتد يده فى ثورته إلى صدر زوجته فينزعه منه المشابك الذهبية ويفقأ عينيه ، ويخرج إلى الشعب والدماء تسيل على وجهه . وهنا تظهر بطولة أوديب التى فقدتها طول الرواية ويسترد فى المجال الخلقى تلك العظمة التى نزعها عنه توفيق الحكيم فى المجال الأسطوري كما يقول الماسيودي مارنيك ، فلم يعد لأوديب بعد أن أدرك بشاعة الكارثة إلا أن يترك المدينة وينفى نفسه .

أوديب —

لن أطلب إليك ، يا كريون ، الرحيل بأهلى كما طلبت أول مرة ...
فالظروف قد تغيرت الآن كما تعلم سأذهب بمفردى تاركاً لك
أولادى ترعاهم بناتيتك فانت لهم خير أب وأوصيك
بالبنتين خيراً يا كريون وانتيجونة على الأخص لقد كانت شديدة
الاصواق بي فمأجتها إلى حنانك أشد وأكثر ها أنت ذا ترى أن
الامر حين عليك لإقراره فقد عهدت إليك بأسرتى وأسرتك أى
ما تبقى منها أما أنا فما فى بقائى من نفع لم أعد أصلح للبقاء ! لقد
صدقت جوكانسته العزيزة حملتها عبثاً على الحياة وقد قاومت كما
قارمت ولكن شيئاً أعظم بأساً وأقوى بطشاً قد انتصر وبذهاب
جوكاسته أدركت قوة ذلك الشيء الذى أرغمها على الموت وفهمت أن
حياتى أمست هى الأخرى عدماً من العدم ... فكففتها من الفور فى الظلام ! ...
كريون —

ألك من مطالب آخر يا أوديب ؟ ...

أوديب —

نعم لاتأس أن تجرى الطقوس الجنائزية اللاتقمة بدفن تلك المسجاة فى
حجرتها لأنها أختك . وإنى ملطمت إلى حسن قيامك بواجبك
ليس لى بعد ذلك من مطلب ، إلا أن أوصيك مرة أخرى بأطفالى وإنى
لاطدع فى نبلك يا كريون وأسألك أن تبعث فى طلبهم الساعة
لألمسهم يدي
(كريون) يشير إلى الخادم قرب باب القصر) -

كنت قد رأيت إقصاءهم عن هذه المشاهد المؤلمة !

أوديب —

مرة ربما كانت هي الأخيرة لو أذنت أيها الرحيم كريون
ألمس وجوههم البريئة بأصابعي وأتخيل ملامحهم وأتأمل في
أسي صورهم ماذا أسمع ؟ ذلك وتبع أقدامهم الصغيرة
وذلك نشيج أعرفه من أنتيجونة لأنهم آتون أترك رحمتي
يا كريون ، وأرسلت في إحضارهم ١ ؟ ...
(أنتيجونة خارجة من القصر تقود إخوتها)

كريون —

لقد أمرت بإحضارهم لك يا أوديب فأنا أعلم مقدار حبك لهم
ها هم أولاء على مقربة منك ١
أوديب (يمد يده في الهواء) —

شكرا لك يا كريون ١ أين أنتم يا أولادي ؟ ؟
لست أراكم ولن تبصركم عيناى بعد اليوم
انتيجونة (وهي تكفكف دمعها) —

هون عليك يا أبتاه ١ ما دامت لي أنا عيناى ، فمها لك لن تكون
وحيدا سأكون إلى جانبك حيث تكون
أوديب —

أنتيجونة بنيتى ١ لا يرضى قلبي أن أجرك معى فى طريق الشقاء ١ ...
مكانك هنا إلى جانب خالك وإخوتك ١

انتيجونة —

لا مكان لى إلا بالقرب منك يا ابنتى ١ أبصر لك ألا تذكر أنى
تقت يوماً أن أرى الأشياء بعينك أراها كما تراها أنت سأحاول
أن أبصر الأشياء كما تبصرها
١٧٩

لن أشرك يوماً أنك فقدت ناظريك ! ..

أوديب -

بل أنا الذى كنت أتوق أن أرى الوجود صافيا طاهرا من خلاى عينيك...
ولكنى لم أعد أستحق ذلك ... ابقى يا بنيتى بعيدا عنى ... إن شبابك النضر هو
ملكك لا ماسكى ... لن آخذه منك ... فأرتكب جناية أخرى ... عيشوا حياتكم
يا أولاوى ... وانفضرو أيديكم منى ... فدا أنا إلا وصمة ... وما أنا عليكم
إلا عبء ... يكفيكم منى ما سوف يلقيه على غدكم المشئوم ... ستكونون أمثلة
الدهر ، ومضغة الأفواه، وأعروبة الألسنة ... وما دام الناس فى حاجة إلى أوهام
تغذى خواء أمامهم ، فستكون أنتم أسطورة الناس... لا أهل لكم إلا فى
شخص واحد : كريون خالكم... اجعلوه لكم أباء... ستجدون فى كنفه العطف
والحنان ... وقد عاهدنى على العناية بكم ... وما أنا ذا أمد له يدي تأكيـدا
للعهد .. أين يدك أيها الصديق ؟...

كريون (يتناول يد أوديب ويشد عليها) -

أوديب -

اتخذوا الحكم يا صابري من كريون مثلاً وقدوة ... هذا الرجل السوى الخلق -
النقى السريرة المؤمن النفس ... وإياكم ... إياكم أن تتخذوا من أيكم
مثلاً ... بل اجعلوا لكم من مصيره موعظة ...

انتيجونة (تنساقط عبراتها على يد أوديب بلا شهيق ولا صوت) -

أوديب -

ما هذه الدموع على يدي ؟ دموع من هذه ؟ ...

انتيجونة (منفجرة) -

لا تمل ذلك يا أبتاء ... لن أتخذ غيرك مثلاً أبدا... إنك بطل طيبة ! ...

أوديب -

هذه أنت يا انتيجونة العزيزة ا... ما زلت تؤمنين بأني بطل ا... ١٢ ...

(ييكى) ... لا ... لم أعد كذلك اليوم يا بنيتى ا...

بل إنى ما كنت يوما بطلا قط ا...

(انتيجونة تمسح دموع أوديب بكفيها ...)

انتيجونة -

ابناه ا... انك لم تكن قط بطلا مثلما أنت اليوم ا...

مراجع البحث

HARVEY : THE OXFORD COMPANION TO CLASSICAL LITERATURE,.

MURRAY (G) ANCIENT GREEK LITERATURE.

KNOX. SOPHOCLES OEDIPUS, TRAGIC THEMES IN WESTERN LITERATURE.

CASSELL'S ENCYCLOPEDIA, TRAGEDY.

مراجع عربية :

- | | |
|-------------------------|---|
| (١) أليس دي ماريك | مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ترجمه توفيق الحكيم . |
| (٢) توفيق الحكيم | : الملك أوديب |
| (٣) رشاد رشدي | : مختارات في النقد الأدبي المعاصر |
| (٤) طه حسين | : ١ - من الأدب التمثيلي اليوناني |
| | ٢ - أوديب ثيسبيوس لأندريه جيد |
| (٥) علي عبد الواحد وافي | : الأدب اليوناني القديم |
| (٦) محمد صقر خفاجه | : ١ - تاريخ الأدب اليوناني |
| | ٢ - دراسات في المسرحية اليونانية |
| (٧) محمد غلاب | : الأدب الهليني |

جورج برناردشو

فلسفته ومسرحه

في العشر سنين الاخيرة من القرن التاسع عشر ، وبعد كفاح مرير ، وحياة مليئة بالجهاد والتمرد . كان جورج برناردشو علما من أعلام المسرح الذين أرجعوا فن الدراما إلى أسلوب المذهب الواقعي . ولكنه مع ذلك كان شديد التعلق في تناوله لموضوعاته بالأسلوب الزاخر بالخيال والسخرية والغرابة ولم يمنعه مذهبه الواقعي من إبداع طريقة جديدة في التأليف المسرحي مزجت إنتاجه الواقعي بصور من الخيال والرمزية . وعلى الرغم من أنه كان أبا للمسرح الفكري في إنجلترا بها يكشف من حقائق جادة عميقة عن حماقات المجتمع ورذائله وبما يلقى على الناس من تعليمات وتوجيهات غنية بالصدق والحق ، فإن جديته هذه لم تعتمد على شئ قدر اعتمادها على الذكاء والنكتة واللمحة وروح الفكاهة والمزاح والسخرية . فلم تكن موهبته في أن يبرز الحقائق الجادة الصادقة عن حياتنا في أسلوب أدبي جاد كما يصنع رجال الفكر العاديين ، وإنما كانت عبقريته في الجمع بين جدية الحقيقة وسخريتها ، فهو هادم بناء ، يهدم الحقيقة الزائفة ، لا بمجرد إبرازها جنبا إلى جنب مع الحقيقة الصادقة ، ولكن بمطاردة الزائف وملاحقته في جميع دروبه ومسالكه . وبالدخول إليه في مساربته ومخابئته ، ثم تسديد السهام إلى صدورهم . ولعل من مظاهر جمعه للتناقضات كذلك أنه كان أستاذا للجيل القديم والجديد معا . صحيح أنه بذل جهودا مضنية قبل أن يظهر

أدبه على خشبة المسرح ، وقبل أن يكون له اسم مسموع بين الناس وصحيح أن بعض المعاصرين من الشباب ما يزالون يهاجمون أعماله . غير أن الحقيقة التي لا ينكرها أحد أن شخصية برنارد شو كانت أظهر شخصية على المسرح الانجليزى من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٩٢٠ وأن شخصيته ظلت تحتفظ بمكانها وظهورها على الآخرين حتى أيامنا هذه .

قد تجد إذا أنت تعمقت النظر فى رواياته منذ روايته « منازل الأرامل » ، Widowers Houses التى ظهرت عام ١٨٩٢ إلى روايته «أصدق من أن يوجد» ، Too True to be Good التى ظهرت عام ١٩٢٢ بمض القطع الضعيفة الغشة، غير أن أحدا من كتاب المسرح فى أيامنا هذه لا يستطيع أن يزعم أنه حقق ما حققه شو من الحيوية والجدة فى شبابه وشيخوخته ، بل إنه فى سن السبعين وما فوقها كان كثيرا ما يذهل أصحاب النظرة التقليدية فى الأدب بما قدمه لهم من قوالب مسرحية جديدة ، وما يتضمنه أدبه من فلسفة ، وثورة اجتماعية ، أضف إلى ذلك مذهبه العقلى فى التفكير والذى ظل السمة المميزة لاتجاهه الفنى ، وحتى عام ١٩٢٠ كانت جميع أعماله التى ظهرت على المسرح تهاجم كل ما يبدو من خلال النظرة العقلية والمنطقية شريراً أو عديم النفع أو أحمق ، مستهينة بكل ما هو مشير للمواطن أو رومانتيكى ، مزدريه كل ما يخضع لإرشادات العقل وتلقيناته محطمة بلا مرادة ولا رحمة . كل ما يقيمه العامة وجهرة غير المفكرين من معبودات ومعتقدات .

ولم تكن دعوة شو للمساواة الاجتماعية من هذا النوع العاطفى الذى تحركه الشفقة وتدفع إليه الماطفة الدينية ، ولكنها وليدة النظرة العقلية ، فعندما نظر حوله وشاهد العديد من الحماقات فى تدبيرنا للحياة وتناولنا لها

جاهد ليعالج مذمات المجتمع ورذائله ، لا عن طريق روايات تعرض مشاكل المجتمع فحسب ، بل عن طريق قلب الأوضاع والعادات التي خلقها المجتمع رأساً على عقب . وبعض الكتاب من أمثال سير جيمس بارى Sir James Barrie كان يكتفى بكشف النقاب عن حقيقة المجتمع ويرينا إياها لا لهدف اجتماعي ، ولكن لأن ذلك يسليه ويسره ، أما جورج برنارد شو فقد كان لا يبدأ حتى يغير التربة ، ويستنبت الجديد من القيم . وكان أكثر ما يثير برنارد شو ويغضبه سمة التسامح والتساهل التي كانت تدمج بها النزعة الرومانتيكية ، فأنكر ما تفرضه العواطف السطحية الزائفة من فروض ، وما تشيعه من دعاوى عند معاملة الناس في حياتهم اليومية . ولم يستطع شيء أن يفلت من قلبه اللاذع المحرق سواء في ذلك الأدب والفن والطب والدين والسياسة والخرافات ، واضطهاد الأجناس ، وصراع الطبقات فكان بذلك أكبر محطم للشر في عصرنا الحديث ، هادفاً من وراء ذلك إلى قيادتنا نحو أفكار بناءة تغير نظراتنا للأشياء وتجدها .

والسلاح الذي استخدمه شو في كثير من الدقة والحزم هو سلاح الهجوم والنقد ، سلاح يتر بلا هرادة ، ويقتلع الجذور من أعماقها ، ولا يعرف الحل الوسط ولا يؤمن به .

وقد بدأ برنارد شو إنتاجه بتصوير حياتنا الواقعية ثم انتقل منها كغيره من أصحاب الأقلام اللاذعة إلى عالم الخيال فعبّر أولاً عن مشاكل الزواج في رواياته زير النساء The Philanderer وكانديدا Candida ، ويتزوج Getting Married ، وعن الحياة العائلية في روايته من يدري You never can tell ورواية Fanny's first Play ثم كتب في حرفة البغاء وجنودها الاقتصادية

في روايته « حرفة السيدة ورن » Mrs Warrens Profession التي ظهرت عام ١٨٩٨ ثم انتقل من هذا المحيط إلى روايته اللتين تمثلان الخطوط الرئيسية لفلسفته في التطور الخلاق والإنسان الأعلى وهما العودة إلى متيوشالغ Back to Methuselah والإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman .

وإذا حاولنا أن نتبع هذا الإنتاج الفكري النقدي لنخلص منه بأحكام نهائية شاملة فإن ذلك سوف يحتاج إلى مجاهد كبير. واسكتنا سنكتفى في هذا البحث بإلقاء الضوء على بعض ما اشتهر به من إنتاجه الفني ثم نحدد بعد ذلك تأثير فلسفته على إنتاجه المسرحي ، ثم نختم كلامنا ببعض الخصائص العامة التي انفردت بها طريقة شو في التأليف للمسرح .

وإذا كان لنا أن نبدأ بالمسرحيات التي تتناول مشاكل حياتنا الاجتماعية نجدهم يهاجم في روايته بيوت الأرامل Widowers Howses التي ظهرت عام ١٨٩٢ تلك الآفة الخطيرة التي سادت حياة المدن الإنجليزية في أواخر القرن التاسع عشر وهي حرفة تأجير مساكن المدقعين ، والمسرحية لا تسكتفى بمجرد الحملة على فضيحة اجتماعية معينة ولكنها تتعمق إلى التعميق البالغ الضخامة في مجتمعاتنا الحديث ، إن مشكلة تأجير المساكن للفقراء لم تعد ، كما كان ينظر إليها الرومانتيكيون ، مشكلة استغلال ملاك البيوت الجشعين للفقراء المضطهدين ، فإن وصف الحالة على هذه الصورة ووضعها في هذه العبارة لا يعتبر في نظر شو وصفاً غير واف بالعرض فحسب بل يعتبر

وصفاً مضحكاً مزريراً إلى جانب كونه تمويهاً للحقائق وزيفاً . فإذا كان علينا أن نصالح الأحياء الفقيرة الوبيشة فلا بد أن نذهب إلى أبعد من ملاك البيوت الشريرين ، لابد أن نذهب إلى جذور المجتمع . لذلك اختار المؤلف بطل مسرحيته واسمه Trench رجلاً من أصحاب المبادئ الإنسانية يرفض قبول بائحة خطيبته بلانش ساتوريس B. satorious لأنها أموال مأخوذة من إيجار بيوت المدقعين ومنزعة من أيدي الفقراء ، غير أن ترنش هذا يضطر أن يواجه الواقع المر عندما يجد أن أمواله هو الخاصة ملوثة هي الأخرى بنفس الإثم الذي يحاربه ، وإذا به يجد نفسه تدريجياً ينجذب إلى الشبكة ويقع أسيرها ، وإذا بنا نجد البطل في آخر القصة وهو الرجل المثالي يتآمر مع ساتوريس Satorious والد خطيبته ومع محصل أمواله ، ويفكر الثلاثة في أنجع السبل للحصول على أكبر مبلغ ممكن عن هذا الطريق الآثم . فبرنارد شو يريد أن يؤكد هنا أن ترنش وغيره من المثاليين لابد إن عاجلاً أو آجلاً أن يحرفهم التيار العاتي وأن يقوموا أسرى الشبكة الآثمة .

ثم تنتقل إلى روايته مهنة السيدة ورن Mrs Warren's Profession التي ظهرت عام ١٩٠٢ فنجد نفس هذا الاتجاه الذي يرمى إلى الكشف عن الحقائق الواقعة وتعريتها في غير إشفاق في مسرحية تتخذ مشكلة الدعارة موضوعاً لها ، وتهدف إلى أن تزيل الأقنعة التي غطى بها الرومانتيكيون مشكلة الدعارة ، فترفع هذه الأقنعة واحداً بعد الآخر ، وتنظر للمشكلة في ضوء العقل وحده ، واجدة حايها الوحيد في استبعاد العواطف التأثرية الزائفة ، وفي اقتلاع بريق الرومانتيكية وطلاتها اللذين كثيراً ما يكسو ان الوحشية البهيمية ثوباً براقاً وخادعاً ، وفي تأسيس عصر جديد من التفكير العقلي المجرد .

وفي روايته الأسلحة والإنسان Arms and the Man التي ظهرت عام ١٨٩٣ يوجه هجومه إلى الحرب والعسكرية الرومانتيكية . فالحرب لم تعد مجالا تظهر فيه البسالة وتحقق الأجداد الأدبية ، وميدانا تنحقق فيه أعلام النصر كما كان يتصورها تامبيورلين وعطيل وسير والترسكوت ، وإنما هي وسيلة دينية لإظهار فظاظة القوة ووحشيتها ف شخصية سرجياس المحارب البلغاري في مسرحية الأسلحة والإنسان تصور تقليدا باليسا عفى عليه الزمن بينما ترمز شخصية الكابتن بلنتشلي Blintchli المحارب السويسري إلى التضارب الذي يسود أفكار العالم عن الحرب في أيامنا هذه .

أما مسرحية كانديدا Candida التي ظهرت عام ١٨٩٥ فإنها تعود بنا إلى مشا كنا العائلية ويدور موضوعها حول امرأة تقدمت بها السن قليلا غير أنها ماتزال على قدر وافر من الجمال يهيم في حبها شاب شاعري أحرق ، أما زوجها وهو قس نشيط ، يعمل من أجل خير الإنسانية فيكاد يسقط إلى هاوية اليأس ، فقد ظن أن الشعر قد يكسب المدركة غير أن كانديدا تسلم نفسها في النهاية إلى الأضعف ، والأضعف هو زوجها .

وهكذا يطوف جورج برناردشو بمتحف مليء بذخيرة كبيرة من الصور ، صور المحاربين والإنسانيين والشعراء والطفلة ، ومحصى الإيجارات وهو بطوافه بهذا المتحف يدير لك الصور على وجهها الآخر ليريك أن في ظهر كل صورة ربما آخر من عمل فنان شيطاني ، وهذا الوجه الآخر من الصورة أقرب إلى الحياة من الجانب الذي طال إعجابنا به ، وطال احتفاظنا به .

وإذا انتقلنا إلى التاريخ نراه يختار منه شخصيتين معروفتين نابليون وكليوباترة ملكة مصر المحبة الخالدة التي وهبت حياتها جميعها للحب ، فيظهرهما في صورة الرجل العادي والمرأة العادية. فنابليون في «رجل الأقدار» Tho Man of Destiny التي ظهرت عام ١٨٩٧ ليس إلا قائدا ناجحا يقع في شرك زوج من العيون الجريئة. أما كليوباترة في روايته قيصر وكليوباترة Ceaser & Cleopatra التي ظهرت عام ١٨٩٩ ليست أكثر من فتاة طائشة رعناء استبدت بها مربية عجوز. أما الغزالي الكبير يوليوس قيصر فكل ما لديه هو قوة من الدهاء والحكمة خاض بهما تجارب الحياة .

وإذا تركنا هذا القسم من مؤلفاته الذي تكلم فيه عن مشكلات الحياة الاجتماعية وعلم فيه الناس ما لهم وما عليهم من الحقوق ، وما ينبغي لهم من السلوك أفرادا وجماعات في مجتمعه الحديث إلى روايته الأخرى التي شرح فيها فلسفته في أصل الوجود ومصير الإنسان وأمله في مستقبل حياته نجد أن أهم رواياته التي تتركز فيها فلسفته عن التطور الخالق ودفة الحياة رواية الإنسان والإنسان الأعلى « Man & Superman » ورواية « العودة إلى ميتوشال Back to Methuselah » وميتوشال هذا هو الذي تحدثت عنه التوراة أنه عاش تسعمائة وتسعين سنة .

وعلى الرغم من أن رواية الإنسان والإنسان الأعلى التي هي تجسيد الفلسفة العقلية عند شو ، والتي تمثل جملة أفكاره عن تطور الفكر الإنساني عن طريق سيطرة الإرادة على المادة ومقاومتها فإنها تتخذ أساسا لها القصة التقليدية المعروفة التي تعبر عن قوة الرجل وضعف المرأة ، أو قل تصور هذا الموقف الأزل الذي يبدأ بأن يطارح الرجل المرأة الغرام ثم ينتهي بأن يطلب

يدها للزواج ، غير أن برنارد شولم يشأ في قصته هذه المسماة بالإنسان والإنسان الأعلى أن يكتفى بمجرد عرض هذا الموقف العادى بين رجل وامرأة ، وإنما أراد بخياله الرائع أن يقسمها قسمين ، قسما للإنسان وهو الجزء الواقعى من الرواية ، وقسما للإنسان الأعلى وهو الجزء الخيالى منها ، والبطل فى القسمين شخصية واحدة ، غير أن اسمه فى القسم الواقعى جاك تانر Jack Tanner واسمه فى القسم الخيالى دون جوان . ويحدثنا الجانب الرئيسى من القصة عن كيف استطاعت الحياة أن تدفع آن إلى خداع جاك تانر ذلك الرجل الذى يتسم بحرية الفكر والثورة عل التقاليد ، تدفع الحياة آن إلى خداعه وإيقاعه فى الزواج بها على الرغم من أن جاك تانر يعلم تماما أى نوع من النساء هى ، فهى تمثل الجانب الشهوانى المخرب عند المرأة ، وإلى جانب شخصية تانر تجد شخصية اكتافىوس ذلك الفتى الشاعر الحالم الذى تختلف نظراته إلى المرأة عن نظرة تانر ، فما يزال اكتافىوس يعتبر المرأة ملاكا يهبط إلى الأرض من السماء ، وكانت النتيجة أن خسر اكتافىوس الصفة أو قل كسبها فى رأى تانر ، فعلى الرغم من أن آن كانت تلعب مع اكتافىوس وتفرر به كما يفرر القط بالفأر . فإنها كانت تثمبث بتانر ، ولم تستطع عقلية المتحضرة وأفكاره الحرة وعربته وسائقه ستراكلر Enry Straker ، لم يستطع كل ذلك أن يمنعه من السقوط فى شرك هذه المرأة ، وهكذا ترى أن تانر واكتافىوس على طرفى نقيض ، فبينما يمثل الأول الرجل العصرى صاحب النظرة الواضحة الواقعية نرى الثانى يتخذ موقف الشاعر الرومانتيكى . ويكفى أن نستمع إلى هذا الحوار بينهما لترسم فى ذهنك خطوط الشخصيتين :

اكتافىوس : لآنى لا أستطيع أن أكتب بغير وحنى ، وما من أحد يستطيع أن يمنحنى ذلك غير آن .

تأمر : حسن ، ولكن ألا يحسن أن تحصل على وحيك منها وأنت بعيد عنها ، إن بترارك Petrark لم ير من لورا نصف ما تراه من آن ، وإن داتى لم ير من بياتريس Peatrice ما تراه أنت من صاحبك ، ومع ذلك فقد كتب شعرا من الدرجة الأولى ، لأنها لم يهبطا بحبهما وولعهما إلى مستوى الألفة الزوجية ، ولذلك بقى حبهما مشتعلًا حتى الموت . تزوج من آن ، وبعد نهاية أسبرع واحد سوف تجد فيها من الوحي مثل ما تجد في صحن من الفطائر .

اكتافوس: أو تظن أنني سأضيق بها إلى هذا الحد ؟

تأمر : كلا إنك تضيق بصحن الفطائر ، واسكنك لا تجد فيه الوحي الذى تنشده ، وعندما تعتاد عايمها لن تصبح حلم شاعر كما كانت ، بل ستغدو زوجة تزن ستين كيلو جراما من اللحم ، وستضطر أن تحلم بامرأة أخرى . وينتفى الأمر بأن يكون لك صف من النساء .

اكتافوس: إنه لا جدوى من الحديث معك يا جاك ، إنك لا تدرك ما أنا فيه ، ويبدو أنك ما وقعت فى حب أبدا .

تأمر : إننى ما خرجت عن الحب لحظة ، وكيف وأنا واقع فى حب آن ذاتها ، ولكننى مع ذلك لست عبدا لهذا الحب ، ولا أنا ممن يسهل خداعهم . تدبر أمر النحلة أيها الشاعر وتذكر ما تصنعه وكن حكيما ، فلو استغنت المرأة عن عمالنا ياتانى ، ولو أكلنا خبز أطفالنا بدلا من أن نصنعه بعرق جبيننا لقتلتنا النساء كما تقتل أنثى العنكبوت قرينها ، أو كما تقتل النحلة ذكرها . ولو كان الرجل

لا يصلح إلا للحب فستكون المرأة محقة في عملها هذا .

ويقع تانر أسيرا في النهاية ، ويتزوج من آن على الرغم من اعترافه بأنه غير سعيد ، وتمتزج هذه القصة بعناصر خيالية خالصة ، فيقع تانر وسائقه سترانكر في قبضة قطاع الطريق أثناء صعودهم بسيارتهم على أحد الجبال ، وإذا بنا ننقل في المساء إلى عالم ليس فيه قمم جبال ، ولا سماء ولا ضوء ولا صوت ولا زمان ولا مكان ، بل مجرد خلاء . إننا في الجحيم نتحدث إلى دون جوان الذي هو صورة أخرى من جاك تانر أو قل امتداد لشخصه ومعه تمثاله الذي هو سبب وفاته ومعه الشيطان . أما دون جوان فقد أصبح تجسيدا للفلسفة العقلية ، فالعقل عنده المسيطر على كل شيء يقول :

« هذا هو السبب في أن العقل غير مقبول لدى الناس ، ولكنه بالقياس إلى الحياة القوة الدافعة للإنسان ، وهو ضرورة لا يستغنى عنها ، لأنه بدونها يتعثر في أخطائه حتى الموت . وكما أن الحياة استطاعت بعد عصور من الكفاح أن تخاق هذا العنصر الحيوى الرائع من أعضاء الجسد وهو العين ، وأصبح الجسد بواسطته قادرا على رؤية المسكان الذى يسير فيه ، مميزا بين ما يعينه على الحياة وبين ما يضره أو يفتك به ، متجنباً آلاف المخاطر التى كان يمكن أن يتعرض لها ، فكذلك الأمر بالقياس إلى العقل ، وإذا كان الإنسان قد استطاع فى الماضى أن ينمى العين ويطورها ، فإنه اليوم ينمى عينا أخرى ويطورها ، تلك هى العين المفكرة ، هى العقل ، إنها العين التى لا ترى العالم المحسوس ولكنها ترى الهدف من الحياة ، ومن ثم تستطيع أن تمكن الفرد من

العمل من أجل تبصيرنا بهذا الهدف بدلا من تعطيله وإحباطه ، والاهتمام بأهداف شخصية قصيرة النظر كما يحدث الآن ، فإن الشخص الوحيد السعيد في حياتنا الآن ، والذي يحقق لنفسه الظفر على صراع الرغبات والأهواء والوهم هو الإنسان الفيلسوف ، الذى يسعى عن طريق التأمل إلى الكشف عن الإرادة الداخلية لهذا العالم ، وإلى العمل على اختراع الوسائل لتحقيق هذه الإرادة ، فشو كما نرى من النص السابق يدين بأن العقل هو الوسيلة الوحيدة إلى فهم الحقائق ، وهو حين يدعو فى صرامة إلى تحكيم العقل يربد قبل كل شيء أن يخلص الإنسان من سيطرة الأهواء ومن خداع الوهم اللذين من شأنهما أن يعوقا التفكير الإنسانى ويحصراه فى مجال التنمية الذاتية اللتين إن تحكما بالإنسان فلن يرى الإنسان إلا نفسه ويقع فيما وقع فيه جاك تانر ، على أن دعوة شو إلى تحكيم العقل لا تعنى أنه ينحصر من قيمة ملكات الإنسان الأخرى التى لا بد منها لكمال وجوده ، أو التى تعين فى فهم الحقائق الأزلية التى تتغلق بأصول الأشياء . فالمنهج العقلى عند شو ، كما نفهمه مما جاء فى حوارهِ وفى مقدمات مسرحياته ليس هو مجرد الوسيلة التى تبصرك بأحسن الطرق وأقربها للوصول ، ولكنه يتجاوز ذلك ويكشف لك عن البواعث التى تحركك إلى هذا الطريق أو ذاك ، ومن ثم فإن العقل عند شو لا يقف عند تبين الوسائل فحسب ، بل يتعدى ذلك إلى تبين الأهداف والغايات .

ليس هذا وحده ما نجده فى النص السابق ، وإنما نجد كذلك وإيمان شو بإمكان تطور الفكر البشرى ونموه ، وترجع فكرة التطور عند برنارد شو إلى إيمانه بأن القوة الحيوية أو قل قوة الحياة Life Force قادرة على أن تملى إرادتها على الجسد ، ومن ثم يمكن للفكر أن يتطور عن طريق الإرادة

الحية التي تقاوم المادة وتخضعها إليها ، فإذا كان من طبيعة المادة أن تم
تطور الفكر ، وتقف دون انطلاقه ، فإن الطريقة الوحيدة للخلاص من
عوائق المادة عند برنارد شو هي في الاعتماد على الفكر المجرد ، والسعي المتص
المستمر نحو ترقية هذا الفكر وتطوره ، فما يترقى الإنسان عن الجسـر
الصغيرة إلا بمقدار تقدمه وسعيه في هذا السبيل . وعلى الإنسان أن يخطو
وأن يصحح الخطأ ، وأن يواصل السعي وتصحيح الخطأ حتى يبلغ ما يريد
واعلم هذا واضح من المثل الذي ذكرناه عن العين وعن تطوير الإنسان لهـ
العضو الحيوي الذي أتاح له أن يرى بعد أن كان يتخبط في الظلماء ، ولعل ذا
واضح كذلك من رواية العودة إلى ميترشالغ ، فقد جاء فيها هذا الحرار بهـ
القديم والجديد .

القـديم : إننا إذا كنا مرتبطين بهذا الجسد المستبد ، فلا بد أن نخضع
معه لسلطان الموت ومن ثم فإن تتحقق غايتنا ،

المولود الجديد : وما هي غايتك ؟

القـديم : أن أصبح خادما .

المولود الجديد : سيأتي اليوم الذي لا يبقى فيه أناس ، ولا يبقى شئ
غير الفكر المجرد .

القـديم : وتلك هي الأبدية (١) .

(١) أنظر كتاب العقاد .

وإذا رجعت إلى الجزء الأول من المسرحية ذاتها قرأت هذا الحوار بين
الحية وحواء

الحية : إن التخيل بداية التكوين ، فأنت تتخيلين أنك تشتهين ، ثم
تريدين ما تتخيلين وما تزالين كذلك حتى تخلقى ما تريدن .

حواء : وكيف أخلق شيئاً من لا شيء

الحية : كل شيء لا بد أن يخلق من لا شيء ، أنظري إلى هذه العضلة
من اللحم على ذراعك ، إنها لم تكن في هذا المكان من قبل ، كما
أنت لم تكوني قادرة على تسلق شجرة يوم رأيتك للمرة الأولى ،
ولكنك أردت وحاولت ثم أردت وحاولت ، وإرادتك هي التي
خلقت هذه العضلة في ذراعك لبلوغ ما اشتهدت نفسك .

هذا الحوار وذاك يقرران نفس الحقيقة التي تقول إن ظهور الفكر وتقدمه
لا يكونان إلا عن طريق علاج الإرادة الحية للمادة والانتصار على مقاومتها ،
فقدوة الحياة هي التي تحقق الفكر كما حققت سائر الحواس من حس ونظر
وسمع يقول :

« إذا لم تكن لك عينان ، وأردت أن تنظر ، وألححت في المحاولة ظهرت
لك العينان . وإذا كانت لك العينان وأردت كما تريد السمكة أو الدودة التي
تعيش تحت الأرض ألا تنظر ، فقدت عينيك ، ^(١) .

هذه هي جماع فلسفة شو ، تلخيص كما رأيت في إيمانه بقوة الحياة

(١) أنظر المرجع السابق .

وبالتطور الخلاق . وقد قرر وورد Ward في كتابه عن برنارد شو أن فلسفة شو هذه تعتبر المحور الرئيسى الذى تدور عليه جميع أعماله الفنية أو عبارة أخرى إن إيمان شو بالتطور الخلاق وقوة الحياة كما ظهر في كتابه « الإنسان والإنسان الأعلى » و « العودة إلى ميتوشالغ » يعتبر هو الساق بالقياس إلى شجرة أعماله ، وتعتبر رواياته الأخرى فروعاً من هذه الساق ، ولكن ما هو الهدف من وراء هذه الفلسفة ؟ أو لماذا اتخذ شو لنفسه هذه الفلسفة دون سواها ؟ هل هو مجرد مذهب من مذاهب الفلاسفة يدور حول مسألة الخلق وأصول الأشياء أم إن وراءه غرضاً آخر ؟ ثم هل عالج شو فلسفته هذه كما يعالج أصحاب المذاهب الفلسفية أم كان لها اتجاهها المختلف الذى تحتمه طبيعة كونه كاتباً مسرحياً لا فيلسوفاً ؟ إن مفتاح الجواب على هذه الأسئلة يتضح لك من رواية العودة إلى ميتوشالغ فالرواية تنقسم إلى خمسة أجزاء كل جزء منها يكون مسرحية منفصلة ، وكل جزء من هذه الأجزاء يعالج فكرة إمكانية امتداد عمر الكائن البشرى إلى قرون بدلاً من انتهاء عمره بعد عشرات السنين كما هو حادث الآن .

والفكرة في ذلك أن شو يشك تمام الشك في أن الإنسان الذى يعيش الآن بعمره هذا المحدود وإمكانياته العقلية القاصرة ، يشك في قدرة هذا الإنسان على حل مشاكله الاجتماعية التى نشأت من طبيعة وجوده في مجموعات بشرية والتى فرضتها عليه المدنية الحديثة على حد تعبيره .

فأيا كان القدر الذى يستطيع أن يكسبه الإنسان من الحكمة في حياته القصيرة فهو قدر ضائع لا محالة ، لأن الموت السريع يقضى عليه ويعرقل من تطوره ونموه . ومن ثم كان التطور الخلاق — في اعتقاد شو — هو الوسيلة

الممكنة الوحيدة لتحقيق العهود التي قطعها إنسان القرن العشرين على نفسه نحو التخضر الحديث . فإذا أمكن للحياة أن تطول عن طريق التدريب المثابر المتصل للإرادة الإنسانية فإن ذلك هو الطريق الوحيد الذي يحقق للإنسان الاستفادة من جميع طاقاته وإمكانياته المحتملة ، وعندئذ فقط يتمكن الإنسان من اكتشاف القدرات السكافية لمحو الحروب والأمراض وغيرها من علل الإنسان التي توق قوة الحياة وتفت من عضدها .

يقول برنارد شو في ختام كلامه في « العودة إلى ميتوشالغ » ، ليس ثمة نهاية للحياة ، وعلى الرغم من أنه ما يزال كثير جدا من ملايين النجوم ومنازلها خالية ، وأن كثيرا من دور الفلك ومساكنها لم تبني بعد ، وعلى الرغم من أن هذا المحيط الواسع ما يزال قاحلا ، فلا بد للبذور يوما أن تملأ هذا الفراغ إلى نهاية نهاياته ، أما ما يتجاوز حدود هذا العالم فإن عيوننا ما تزال قاصرة جدا عن بلوغه .

وغنى عن البيان أن فلسفة شو القائمة على فكرة التطور الخالق ليس مردها كما يتراءى لبعض الأذهان إلى نظرية البقاء للأصلح والانتخاب الطبيعي لداروين . فليس من شك أن شو قد استفاد من نظرية النشوء والارتقاء ، ولكنه أصر على توضيح الفرق بين ما يسمى بالانتخاب الطبيعي وبين ما يسمى بالتطور الخالق ، فقد ذكر أن الانتخاب الطبيعي لداروين شيء وأن التطور شيء آخر ، فليس في الانتخاب الطبيعي لداروين مكان لرغبة الإنسان الواعية وإرادته الحية . وقال شو إن التطور الخالق يستبدل بنظرية داروين فكرة أخرى بسيطة وهي أن الإنسان قادر عندما تصل به الضرورة إلى أقصاها على أن يخلق ويطور المصنوع الذي يمكنه من تحقيق هذه الضرورة الملحة ، ووضح أن برنارد شو لم تعجبه فكرة داروين لأنه وكل الأمر كله إلى الانتخاب الطبيعي ، وجعل له الحكم الفصل في استيفاء الأحياء التي امتازت عن طريق الصدفة على غيرها .

عرفنا إذن بما سبق أن فلسفة برنارد شو القائمة على التطور الخالق وقوة الحياة ما هي إلا وسيلة من وسائله لخدمة البشرية ، تؤمن بأن أى إصلاح لحياتنا ومجتمعنا معلق كله على الأمل الوحيد البعيد ، على تطور الفكر الإنسانى على تحقيق السوبرمان ، وذلك لاعتقاده أنه بدون تغلب الإرادة الحية على المادة ومقاومتها لن يتم ولن يكتمل الإصلاح ، وتغلب الارادة الحية معناه إطالة العمر ، ولابد للمصلح من العمر الطويل والتربية الكافية ، ففى ما توافر للبشرية أجيال من الساسة يعيش الواحد منهم ثلاثمائة سنة ، فقد أمكن الإصلاح وحن للسياسة الرشيدة أن تأخذ مكانها ، وأن تؤتى ثمراتها ، أما قبل ذلك فإن المصلح يموت وهو ما يزال يتردد بين ما هو نافع وبين ما هو ضار ، وفى اعتقاد شو أن كل مصلح لا بد له من مائة سنة للعد ، ومائة أخرى للمحاولة وتصحيح الخطأ ، ومائة ثالثة للعمل المطمئن الخالى من عثرات التردد .

وهنا تلتقى فلسفة شو باشتراكيته ، فاشتراكية شو قائمة هى الأخرى على تحقيق التطور الفكرى للإنسان ، ونشاط شو فى فلسفته الاجتماعية قائم على الشقيف والتعليم ، وجهوده مستندة على مذهبه العقلى وقوة الإقناع أكثر من استنادها على العمل السياسى المنظم .

وترجع اشتراكية شو إلى عام ١٨٨٤ عندما تأسست الاشتراكية الفابية التى تدعو إلى إصلاح المجتمع عن طريق الجدل فى غير عنف وفى غير حرب ومن غير سفك دماء ، لأنها تؤمن بأن حالة العامل أو الأجير الاجتماعية يمكن أن تتقدم بوسائل التشريع والإصلاح ، لعل هذا هو الفرق بينهما وبين الشيوعية المركسية التى ترى أن وسائل الإصلاح والتشريع لا تجدى بل تزيد الحالة سوءا على الدوام ، ولما كان شو يؤمن بالتطور الخالق وبالنمو فى الفكر البشرى

فإن الاشتراكية لا تأخذ عنده شكل عقيدة ثابتة لا تقبل النزاع والجدال ، كما أنها ليست في اعتقاده عاطفة دينية . يقول في مقالاته عن الاشتراكية :

و إن الاشتراكية عندي ليست مبدأ ، ولكنها إجراءات اقتصادية مقررّة أرغب في أن أراها مطبقة ومعمولا بها .

أما عن طبيعة هذه الإجراءات الاقتصادية المقررة فقد حددتها برنارد شو وفصل القول فيها في كتابه دليل المرأة الذكية إلى الاشتراكية والرأسمالية (١٩٢٨) والمرجع السياسي للجميع (١٩٤٣) (١)

من أجل هذا الجانب الاقتصادي انضم برنارد شو إلى الجمعية الفابية على الفور ، وعمل على تنفيذ أهدافها التي تلخص : أولا في بث الدعاية لتكوين برلمان اشتراكي منتخب يمهّد لإقامة حكومة اشتراكية ، وثانيا في اجتذاب طبقات المجتمع المختلفة إلى الاشتراكية عن طريق التعليم والخضوع لنوع من المناهج المدروسة والمعتدلة .

ولا تختلف الاشتراكية الفابية عن غيرها من المذاهب الاشتراكية في حملتها على النظام الرأسمالي الذي يرون أنه يؤدي إلى تمييز طائفة من الناس على سائر الطوائف بغير وجه حق . على أن المال عند شو شيء مقدس ، وضرورة عميقة النفع ، ونفعية المال عنده لا تقتصر على حاجات الإنسان المادية فحسب بل تتجاوز ذلك إلى حاجاته الروحية ، لذلك كان هدف الاشتراكية الفابية أن تعمل على توفير المال في أيدي الجميع ، وأن تحارب بقاءه في يد دون أخرى وإذا قرأت مقدمة برنارد شو لروايته ماجور باربرا Major Barbara

(١) أنظر العقاد .

(١٩٠٥) وجدت أن المال عنده هو الصحة وهو القوة وهو الشرف وهو الكرم وعلى تقيض ذلك الفقر فهو المرض وهو الضعف وهو العار وهو الخسة ، وقد صور في روايته « بيت القلب الكسير Heart Break House (١٩٢٠) حاجة أرواحنا إلى المال ، فليس صحيحا عنده ان الروح تزاد قوة ونبلا باحتقار المال وازدراؤه ، فأنت لا تستطيع أن تحتفظ بروحك من غير مال ، والروح عنده عظيمة التكاليف وإذا كان الجسد يأكل فكذلك الروح تأكل ، تأكل على حدة تعبيرة الموسيقى والصور والكتب وتحتاج إلى الجبال والبحيرات ، ولا تستغنى عن الجميل من الكساء ، وتفتش عن الصديق والعشير . ومن هنا كان تدير المال لسائر الطبقات ضرورة لا بد منها إذا أراد الإنسان أن يتجنب آفات الروح والجسد .

ولم يكن هجوم برنارد شو على الاستعمار بأقل من هجومه على نظام رأس المال ، وذلك لاعتقاده أن الاستعمار وايد رأس المال وأن رؤوس الأموال هي القوة الكامنة وراء كل استعمار ، ويرجع بغضه للاستعمار إلى أوائل جهاده ، وإلى نشأته الايرانية التي علمته الثورة والتدرد على الاستعمار والاستغلال ، وليس أدل على بغضه للاستعمار من هجومه العنيف على مرتكبي مأساة دنشواى .

وما أظن أن أحدا كتب فى الدفاع عن المظلومين فى هذا الحادث المشؤم مثل ما كتب برنارد شو فقد خصص فصلا من ست عشرة صحيفة فى مقدمة روايته جزيرة جون بيل الأخرى John Bulls other Island (١٩٠٧) صور فيها فظائع جيش الاحتلال ووحشية المحاكمة ، وبربرية التصرف ؛ ولم ينف من حادثة دنشواى عند هذا الفصل الذى كتبه ، بل ظل متبجحا

للقضية حتى بعد إقالة اللورد كرومر ، وأعلن اغتباطه بعد عام عندما أبلغوه
بقرب موعد العفو عن سجناء القرية .

غير أن اشتراكية شو وحملاته ضد استغلال رأس المال ، لم تتخذ مجالها في
العمل السياسى بقدر ما اتخذت مجالها في قوة الانتفاع ومضاء الحجة والكشف
عن الخاوى بأسلوبه اللاذع بالسخرية

وبعد ، فقد آن لنا ، بعد أن أوضحنا الخطوط الرئيسية التى تتألف منها
فلسفة شو ، وبعد أن أجهلنا الاسس التى تبنى عليها إشتراكيته ، آن لنا أن
نجيب على السؤال الذى أثارناه من قبل ، والذى لا يفتأ ينهض فى أذهان من
يقرأون مسرح شو : هل طغت أفكار برنارد شو الفلسفية ونظرياته عن
التطور الخالق وقوة الحياة ودعوته إلى الإشتراكية على فئة ؟ إن وضع السؤال
على هذه الصورة يقتضى الإجابة عليه بالنفى . فما من مسرح فى العالم يمكن أن
ينهض على الفلسفة وحدها ، وما من مسرحية تستطيع أن تعيش ، مهما بلغت
أهمية أفكارها ، على الفكر وحده .

وعلى الرغم من أن شخصيات شو ، فى جوهرها ، تجسم الأفكار أو
الاتجاهات فإنها دائما أكثر من مجرد صور متحركة ، أو تماثيل جامدة أو بوقات.
أن شخوص شو كائنات حية لها فرديتها المتخصصة على الرغم من دلالتها على
أفكار فمن تكشف إلى جانب ذلك عن السمات النفسية والصفات الإنسانية
المميزة للشخصية .

(١) أنظر العقاد .

خذ لذلك مثلا الأفكار التي تضمنتها رواية « منازل الأرامل » التي أشرنا إليها سابقا فسترى أن ما فيها من أفكار لم تعد أفكار الساعة ، وليست مما يتعلق بمشكلة سياسية عاجلة ، فإن مشكلة امتلاك الأحياء الفقيرة وإسكانها تختلف الآن عنها وقت تأليف الرواية عام ١٨٩٢ ، ولو كانت الرواية مجرد عرض لطبقات من الملاك تعيش على اتقاض طبقة أخرى مدممة ، أو كانت مجرد طائفة من الناس تمتلئ شعها وسمنة من أكل أموال الفقير كما تزداد الذبابة سمنة من وقوفها على القمامات . لا اعتبرت الآن في نظر المعاصرين من المخلوقات الأثرية ، أو لا اعتبرت مجرد درس اجتماعي في قالب مسرحي تفيد طالب البحث أكثر مما تمتع جمهرة المشاهدين للشرح .

إن الشخص في مسرحية منازل الأرامل شخص تبحث عن ذواتها وتكشف لك عن تكوينها الاجتماعي والنفسى ، ولقد وضع شو أصعبه من بداية هذه المسرحية على حقيقة أن كل كائن سواء أكان وغدا أم قديسا عنده من وجهات النظر ما يبرر لنفسه أن يكون على ما هو عليه ، فالوغد أو النذل له من المبادئ ما يراه بمنطقه هو سليما ومقبولا . ولا يستطيع المجتمع في نظر شو أن يقتلع الشرير قبل أن يرى الشرير كما يرى هو نفسه . وهذا هو ما فعله شو للمجتمع عرض هذه الصورة الحية على المسرح ، ولم يقف ليوجه شتائم وهجومه للأوغاد أو مدحه لغير الأوغاد ليخلق صورة حية من هؤلاء وهؤلاء حتى يعيشوا أمانا على المسرح يعرضون أنفسهم على ضوء المبررات النفسية والاجتماعية التي بررت وجود كل نوع على ما هو عليه . يذكرنا هذا الاتجاه بما قرره شو في نقده لبنيرو Pinero أحد كتاب المسرح الانجليزى فى القرن التاسع عشر فى كتاب بعنوان « مسارحنا فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر » Our theatres in the Nineties ، يقول لابد من رؤية

الحياة من وجهة نظر الآخرين بدلا من مجرد الحكم عليهم ووصفهم من وجهة نظر واحدة ووفق ما تواضع عليه العرف والتقليد ، هذا ما كان ينقص بثيرو في وصفه للشخصيات ، وهذا هو بعينه ما يميز شو في رسمه لشخص روائياته فشخصه تعيش على المسرح كما هي ويعرض كل منها حالتها الخاصة عليك ، أما الحكم فهو من شأن المتفرج بعد أن يعرض كل جانب موقفه عليه ، وليس الحكم من واجب المؤلف .

ولعل الهجوم الذى وجهه النقاد إلى شخص شو ، وأنها أبواق ينفخ فيها المؤلف أفكاره الخاصة هجوم راجع إلى الطريقة الجديدة التى رسم بها شخصياته ، والتى تعتمد على تفوق عنصر الحوار عنده ، وإلى مهارته فى عرض أفسكاره ، فاصطدمت هذه الطريقة الجديدة مع المفهوم السائد عند طلاب الأدب والمسرح من أن الرواية التمثيلية تقوم أول ما تقوم على الصراع ، وطلاب الأدب يحقون فى ضرورة توافر الصراع ، فما لاشك فيه أن موضوع المسرحية المفضل هو الذى تتصارع فيه أفعال الفرد مع أفعال الآخرين (١). ولكن ما نوع هذا الصراع الذى يندبونه ؟ إذا كان الصراع يتحتم أن يكون صداما يشتجر فيه الممثلون اشتجارا تتحرك فيه الألف واللا يبدى أو تثار فيه الانفعالات الشديدة بين الممثلين فإن الصراع بهذا المعنى يكون مفتقدا فى مسرحيات شو . ومع ذلك فشو قد قصد إلى تجنب هذا النوع من الصراع قصدا ، وأحل محله الصراع الفكرى عن عمد لأنه عنده أمتع وأغنى ، فتنازل بذلك عن الصراع العاطفى والجسدى فى مقابل الصراع الأخلاقى والذهنى . فسرحة مسرح الرجل المفكر يتحدى الرجل الحسى . ولعل

(١) أنظر فنون الأدب :

الانقلاب الخطير الذى أحدثه شو فى المسرح الحديث هو هذا ، هو نقله الصراع من مجال الجسد إلى مجال الفكر ، وهو بذلك يكون قد حرر المسرح من احتكار العاطفة الحسية والجسدية له . فلم يشأ برناردشو أن يكون صراعه من نوع صراع « الميلودراما » الذى لا يكاد يجيد عن كونه صراعا عتيفا بين بطل الرواية وخصمه يتنافسان فيه على امرأة تكون من نصيب أحدهما فى النهاية . وهذه هى الحبكة التى لا تسكاد تتغير فيما يسمى بالميلودراما ، وهو نوع من المسرحيات يهدف إلى إثارة الانفعالات الشديدة بين المشاهدين ثم ينتهى بنهاية سعيدة . ولهذا تحقق الميلودرامية عنصر الإثارة الذى هو من أخص خصائص المسرحية الجيدة ولكنها مغمية من ناحية أخرى وهى أنها لا تتعمق الحوادث والأشخاص ولا تتيح لك عرضا عن الإنسان فى تعقيده وتشعب مشكلاته ، فهى تأخذ عنصرا واحدا من عناصر المسرح وتمسك به وهو عنصر الإثارة مضحية بعناصر أخرى ، ومن ثم اتسمت الميلودرامية بالخفة والضحيج أكثر مما اتسمت بالعمق والدراسة .

كما أن برناردشو ينفر من صراع المسرحية الرومانتيكية الذى غالبا ما يتهزق فيه البطل بتأثير عوامل باطنية أو نفسية ، صراع بين البطل ونفسه . أو بينه وبين نوازعه ، أو بين واجبه لوطنه وولائه لاسرته مثلا ، مثل هذه المسرحية تمثل فعلا لا يقع فى صميم المجال المسرحى لأن المسرحية الرومانتيكية لم تستطع أن تتخلص من سيطرة العنصر الذاتى المتفوق ، وأسكنتنا عالم الوجدان والخيال ، والأصل فى المسرح أنه تمثيل للجتمع ، والمسرحية تمثل الفعل الإنسانى من جانبه الاجتماعى لا من جانبه الفردى ، فهى تمثل لنا الأفراد وحدات من مجتمع لا أفرادا استقلوا بوجودهم (١) . ولعل ركود المسرحية

(١) أنظر المرجع السابق .

الرومانتيكية راجع إلى أنها مثلت الفعل الإنساني من جانبه الفردي الوجداني
لا من جانبه الاجتماعي .

من أجل هذا جاء مسرح شو ثورة وانقلاباً على المسرح الرومانتيكي وعلى
الميلودرامية ، واخار أن يكون صراعاً صراعاً يتناول مشاكل المجتمع والحياة
الإنسانية معتمداً فيه على شغوص تمثل وجهات نظر متباينة ، مستدينا عليه
بقوة الحرار ومهارة العرض .

وهذا النوع من الصراع قادر على جذب أنظار المشاهدين وتعليقهم .
وليس الصراع الجسدي والعاطفي وحدهما هما القادران على الإثارة والجذب
فالصراع الفكري قادر هو الآخر على إثارة الجماهير وجذب انتباههم وعلى
الأخص إذا ما توافر له أسلوب شو القوي الإقناع ، الماضي الحجة ، اللاذع
السخرية الزاخر بالنكتة .

ولا يخفى أن صراع الأفكار كان على جانب كبير من الأهمية في المسرحية
اليونانية القديمة ، وفي مسرحيات العصر الإيزابيثي ، ومع ذلك فإن مسرحية
شولم تلجأ كما لجأت هذه العصور إلى العنف التراجيدي ، ولم يستعن بهول
الفاجمة الذي كان يمثل قمة الصراع في المأساة الشعرية ، ويجب ألا ننسى أن
شو قد نشأ وتثقف ونضج في فترة كانت فيها الحجة والفكر هما سلاح
الإنسان الأول ، وما أظن أن أحداً في منتصف القرن العشرين يعتقد أن
مشكلة أنتيجون أقرب إليه من مشكلة كانديدا المنتزعة من صميم واقعه ومجتمعه .

والحقيقة أن النقاد يظلمون برنارد شو عندما يطلقون حكماً عاماً على
شخصه بأنها أبراق وعلى مسرحياته بأنها أفكار وأفكار فحسب ، فالأولى
بنا عند إلقاء الحكم على مسرحياته ألا نجعل الاعتبار كله لفلسفته ، عن التطور
الحالي ودفعة الحياة كما ظهرت في روايته ، العودة إلى متيوشالغ ، و الإنسان

والإنسان الأعلى ، فكثير من النقاد لا يرجع العناصر البناءة إلى فلسفته ومنهم Alardyce Nicoll صاحب كتاب الدراما البريطانية British Drama ولكنهم يرجعونها إلى طريقته الجديدة في تكوين شخصياته وبناء مسرحياته . ومن منا الذي شاهد كانديدا ، أو حيرة الأطباء ، أو أويجماليون (وأنكر وجود شخص يعيشون بحقهم في الحياة لا بحق التأليف ، إننا نذكر في شخص أويجماليون أفرادا أحياء كما نذكر شخص شكسبير وديكنز (١) . ورواية أويجماليون لشوليس من الأسطورة القديمة بشخصياتها فقد أسقط الكاتب من حسابه وقائع الأسطورة اليونانية القديمة، ولم يأخذ من الأسطورة غير عنوانها ومفزاها العام

بيجماليون عند برناردشو

بيجماليون عند شو ليس هو هذا المثال الذي ينحت تمثالا من الرخام ، وليس هو هذا الرجل الذي يتوسل إلى الآلهة في أن تبعث الحياة في هذا التمثال حتى إذا ما استجابت الآلهة إلى دعائه يتحول التمثال إلى جالاتيا الإنسانية ويتزوجها بيجماليون. وإنما بيجماليون عنده شخصية مأخوذة من واقع المجتمع في القرن العشرين أستاذ من أساتذة علم الصوتيات اسمه هنري هيجنز Henry Higgins ثرى من طبقة أرستقراطية يتقابل في الطريق العام مع فتاة من طبقة فقيرة اسمها اليزا Eliza تتحدث لهجة من لهجات أحياء لندن الشعبية . ولما كان هذا الأستاذ في علم الصوتيات مغرما باللهجات، متتبعا لصنوفها وأشكالها ، مشغولا بتسجيله لكل نوع منها ، فقد اهتم بلهجة هذه الفتاة ، وشعرت هي الأخرى بأن هذا الأستاذ قد يكون وسيلة لرفع مستوى لغتها إلى لغة الطبقة الأرستقراطية، وتدفعها رغبته وبساطتها ، وإرادتها القوية إلى الاتصال بهذا الأستاذ رغم صلفه وكبرياته واحتقاره لشأنها ، سخر

(١) أنظر النقاد .

منها أول الأمر ، ولكنه اضطر أن يماريها من باب التهمك والاستخفاف ، ويستمر العمل بين هذا الأستاذ الكبير ، وهذه الفتاة المنحدرة من حثالة لندن ، وتجري أحداث القصة ويستدر الصراع بين الشخصيتين ، حتى يتم خلق هذه الفتاة من جديد ويتغلب عنادها وإرادتها على صلف الأستاذ وكبريائه . تصبح الفتاة منافسه للوسط الاستقراطي ، وللطبقة الممتازة لغة وأدبا وثقافة ، ويعد البطل نفسه آخر الأمر خاضعا لها رغم أنفه .

وهكذا نرى شخصية إلزا العنيدة بسبب الجهل والفقر قد أصبحت في النهاية شخصية رائعة عارمة القوة متألفة فلا يسع هجوز وهو يشعر بمزيج من الفرح والاستنكار الناشئ من صلفه وكبريائه إلا أن يخضع لها .

هذا النمو في الشخصية هو المحور الذي يدور حوله العمل كله ، وهو الذي اعتمد عليه المخرج الروسي زريوف في إخراج مسرحية بيجماليون في موسكو (١) ، فقد أدرك أهمية الصراع بين شخصيتين متباينتين شخصية هجوز القوية ، بل والقاسية المستبعدة أحيانا والمنطوية على الانانية الشديدة أحيانا أخرى وشخصية إلزا ، وفطن أن أية محاولة لتخفيف الصدام النفسى بين هجوز وإلزا سوف يجعل المسرحية أقل امتاعا ، ولهذا كان أول واجبات المخرج أن يزيد من إقناع جمهور المتفرجين بأن شخصية هجوز لا بد أن تتعرض للكراهية والسخط ، وأن يظهره كما أراد المؤلف في صورة إنسان شديد القسوة شديد الجفاء شديد العناد ، إنسان مجنون في تعصبه لآرائه فلم يكن يطيق معارضة أو مناقشة مع أحد في شأنها . هذا التعصب اللاعنى لتقاليد بالية هو مفتاح مأساة هجوز الذى ظل على إحتقاره لآية فتاة جميلة قد تشغله عن تحقيق هدفه من

(١) أنظر مجلة الشرق العدد ٣ .

ناحية ، وقد تحط من كبريائه وطبقته الاجتماعية من ناحية أخرى. ويظل على حماقته وتعصبه غافلا عن حقيقة الشخصية التي تبناها حتى نهاية القصة .

وقد استخدم شو في هذه المسرحية أسلوبه الماروف الذي اتخذه الكاتب لنفسه ، وأصبح علامة عليه في كل ما يكتب. وأسلوب شو المعتاد هو أن يلقي ظللا من الشك على كل النتائج التي يتوقعها المشاهد أو القارئ ، ويستمر في إيهامها بنهاية غير النهاية الحقيقية . ويظل كذلك حتى يتأكد من أن الهدف الذي توقعه القارئ أو المشاهد سيحقق، وإذا به يقلب الموقف رأسا على عقب ويمحو كل ما كان بخاطر القارئ من تخيل. فهو يوهنا بأن اليزا سوف تتزوج من الشخص العادي فردى Freddy ثم إذا بالنتيجة التي كان يتوقعها الجميع تختفى ، ويرى هجوز نفسه آخر الأمر مضطرا للتسليم . وبرنارد شو بهذا يريد أن يقول للنظارة هذا هو الموضوع ، أو هذا هو ما كان ينبغي أن يحدث ولكن المجتمع يقلب الأوضاع الطبيعية المعقولة .

وهكذا نرى أن شو قادر على خلق الشخصية الإنسانية في رواياته ، وعلى إعطائها الجوانب الحى ، وعلى توفير الصراع بين الشخصيات ، وتحقيق عنصر الإثارة الذي لا تستغنى عنه أية مسرحية ناجحة ، وأن يعتمد في كل ذلك على أسلوبه الجديد .

وما فلسفته وما اشتراكيته ، وما حواراته ، وما سخريته إلا وسائط براءة للتعبير عن شوقه لخدمة البشرية ، ولانتقاد الناس من تقاليد زائفة يعيشون عليها ويحمونها ، وتخليصهم من قيم وهمية سيطرت على عقولهم .

بيجماليون عند توفيق الحكيم

رأينا في تحليلنا لمسرحية « شو » القائمة على أسطورة بيجماليون ، كيف استطاع الكاتب أن يخلق من الموضوع القديم رؤية جديدة عالج من خلالها واقع الحياة في لندن في عصره ثم كيف انتهت النظرة الواقعية للمشكلة ولبناء الشخصيات بناء يكشف عن فلسفة شو في نظره إلى الواقع .

أما الأستاذ توفيق الحكيم فقد كان له موقف مغاير من الأسطورة اليونانية وقد حكى لنا الحكيم بنفسه الأسباب التي لفتت نظره إلى هذه الاسطورة فقال : إنه شاهد لوحة فنية في متحف اللوفر بباريس ، ثم بعد فترة من الزمن شاهد « فيلماً سينمائياً » عرض في القاهرة عن بيجماليون مأخوذاً من مسرحية برنارد شو .

إذن ، فقد رأى الحكيم الأسطورة ممثلة في عمليتين فنيين الأول : لوحة فنية من متحف اللوفر ، والثاني : هذا العرض السينمائي لمسرحية شو عن بيجماليون ، وليس من شك في أن الحكيم قد رجع قبل أن يؤلف مسرحيته إلى الموضوع القديم دارساً له ومتعمقا إلى روح الأسطورة ، كما أنه لا شك قرأ مسرحية برنارد شو وتفاعل معها وهذا ما نسميه بالتمثل والتأثر . ومع ذلك فقد أعاد الحكيم تصور الأسطورة ، وأبت عليه أصالته وعمقه إلا أن يطرح القضية طرحاً جديداً كما عودنا - فإلى جانب تأثره نراه يقدم الجديد ، وذلك حين يجعل الصراع يدور في روايته بين روعة الفن عندما يبلغ درجة المثال أو درجة الإبداع العليا ، وبين واقع الحياة . ويفاجئنا الحكيم بانتصاره في النهاية للفن ضد الواقع الذي كثيرا ما ينفر منه الفنان المخلص .

فبعد أن أتم الفنان المبدع صنع تمثاله « جالاتيا » والذي يعتبر رمزا للخلق الفني الذي يهيم به خالقه هيام عاشق متيم ، هياما يملك عليه كل له . . ثم لا يمضي وقت طويل بعد خلق الفنان لهذا التمثال المبدع حتى يبعث فيه الإله الحياة ويتحول إلى امرأة ترمز للغرائز الحيوية التي تدفعها إلى

تفضيل الرجل على الفنان المشتغل بفنه والواهب له كل وقته وفكره
وتبدأ المرأة تمارس حيويتها فتهرب مع « نارسيس » المدلل المعجب
بنفسه ، ولكنها لا تمضي في هذا الهروب إلى نهايته ، فلا تلبث أن تثوب إلى
رشدتها ، وتفيء إلى زوجها الفنان « بيجماليون » . وأقبلت تستغفره عما
ارتكبت في حقه من خطأ ، وأخذت تستعطفه ، وتغنى بمواهبه وعظمة فنه
وعبقريته الخلقة وتعترف له بأن عظمته تفوق عظمة الآلهة ، ذلك أن الآلهة
يخلقون الضعاف من البشر المصابين بالضعف والقبح في حين يخلق
بيجماليون الجمال الخالد . ثم تتعهد له بأن تكون زوجا وفيه تقوم بخدمته
وتسهر على راحته .

ولكن بيجماليون الذي كان قد تعلق وجدانه بصورة مثالية لتمثاله ينفر
من زوجته حين يراها تحمل المكنسة وتزاول أعمال البيت ، وهكذا يراها
وهي تنأى بعملها عن الصورة المثالية التي في ذهنه والتي تمثل الجمال
الخالص المجرد .

وهنا يثور الفنان على صورة المرأة الواقعية ، فيدعو الإله أن يردها كما
كانت في صورة تمثال عاجي ، ثم ينهال الفنان على رأس المرأة بالمكنسة
انتقاماً من التمثال الذي حرك غرائزه وجعله يتحول من فنان متجرد النظرة إلى
رجل تحركت غرائز الحياة في نفسه فاشتبهى المرأة حتى إنه يطلب من فينوس
أن تبعث فيها الحياة .

وواضح من هذا كله أن الحكيم يعبر من خلال روايته عن ناحيتين
بارزتين الأولى : معارضة الفن للحياة أو بمعنى آخر إثارة الفن على الواقع
وانتصاره له . والثانية : نفور الفنان من المرأة لأنه يرى فيها ملهاة له عن فنه .

وهذه الرؤية لا شك تغكس ما حدث لتوفيق الحكيم في بدء حياته حين
كان ينفر من المرأة ، ويراه منصرفاً إلى واقع الحياة بحكم تعبيرها عن غرائز
الحياة ، وتلك نظرة قديمة عند الحكيم مرتبطة بأرائه الأولى في المرأة التي لم

يلبث أن عدل عنها فيما بعد ، وتطور بفته نحو واقع الحياة وصار زوجا ورب أسرة في واقعه الشخصي .

هذا التناول للأسطورة عند الحكيم لا شك أنه يطرح رؤيته الخاصة ، تلك الرؤية المثالية التي تختلف كلية عن رؤية برنارد شو الواقعية ، وليس من شك كذلك أن كلا النظرتين قد انعكستا على العاملين الفنيين فصبغتاهما بلونين متباينين، فبينما جنحت رواية شو إلى الواقعية في العرض والتناول ورسم الأشخاص ، إذا رواية الحكيم تجنح إلى الرمزية وبالتالي إلى الإيجابية وما تستلزمه من عناصر مسرحية معينة في الإضاءة والمناظر ورسم الشخصيات حتى تكثف المعاني المثالية والرمزية التي أرادها الحكيم .

قائمة بمسرحيات برناردشو وتاريخ ظهورها على المسرح لأول مرة
وأسماء المسارح التي ظهرت بها

1892 (9 Dec.) Widowers' Houses, Independent Theatre Society,
Royalty Theatre, London.

1894 (21 Apr) Arms and the Man, Avenue Theatre, London.

1895 (20 Mar.) Candida, Theatre Royal South shield, Durham.

1897 (1 Oct.) The Devil's Disciple, Harmanns Bleeker Hall,iAlbany,
New York, U.S.A.

Princess of Wales's theatre, Kennington, London, 26 Sept, 1899

1899 (26 Nov.) You never can tell, stage Society, Royalty Theatre,
London.

1900 (16 Dec.) Captain Brassbound's Conversion, Stage Society,
Strand Theatre, London.

1901 (1 May) Caesar and Cleopatra, I fine Arts Building Chicago,
U. S. A.

Grand theatre, Leeds, 16 Sept. 1907.

(1) the catalogue of the Exhibition Celebrating the 90th
Birlhday of Berhard Sh1 u, organized by the national
book League at 7- Albemarlestreet, London in July 1946
mentious a programme of production of this play at the
fifth Avenue Jheatre, New York U.S.A., in 1879 ; and
also a playbill of a producion at the Theatre Royal,
Newcastel-on- Jyne in 1899. Tie latter was a copyright
performace with Mrs. patrick Campbell in the cast, the
reference to an 1897 performance is no doubt a misprint,
for the play was not completed until 1898.

1902 (5 Jan.) Mrs. Warren's Profession, Stage Society, New Lyric theatre, London.

1904 (1 Nov.) John Bull's Other island, Royal Court Theatre, London.

1905 (20 Feb.) The philanderer, New Stage Club, Cripplegate, London.

(23 May) Man and Superman, Royal court Theatre, London Act. III, the scence in hell (usually omitted because of its length, though it is the most important of Shaws writings up to that date). was firts performed - as a separate one-act play - at the same theatre on 4 June 1907.

(28 Nov.) Major Barbara royal Court Theatre, London.

1906 (20 Nov.) The Doctor's Dilemma Royal Court Theatre, London.

1908 (12 May) Getting Married, Theatre Royal, Haymarket, London.

1909 (25 Aug.) The Shewing-up of Blanco posnet Abbey Thsatre, Dublin, Ireland.

Aldwych Theatre, London, 5 Dec. 1909.

1910 (23 Feb.) Misalliance, Duke of York's Theatre, London.

1911 (19 Apr.) Fanny's first lay, little theatre, London.

1912 (25 Nov) Androcles and the lion, Kleines theatre, Berlin.
St. Jame's theatre, London, 1 Sept. 1913.

1913 (16 Oct.) Pygmalion, Hofburg theatre, Vienna.

His Majesty's tneatre, London, 11 Apr. 1914.

1920 (10 Nov.) Hearthbreak House, theatre Guild, Garrick Theatre,
New York, U.S.A.

Royal court theatre, London, 18 Oct. 1921

1922 (27 Feb.) ⁽¹⁾ Back to Methuselah, Theatre Guild, Garrick
Theatre, New York, U.S.A.

Repertory theatre, Birmingham, 9 Oct. 1923.

1923 (28 Dec.) Saint Joan, Theatre Guild, Garrick theatre
New York, U.S.A.

New Theatre, London, 26 Mar. 1924.

1929 (14 June) The Apple Cart, Polish theatre, Warsaw. Malvern
Festival, ⁽²⁾ 1h Aug. 1929.

1932 (29 Feb.) Too True to be Good, New York Theatre Guild,
Colonial Theatre, Boston, U.S.A.

Malvern Festival, 6 Aug. 1932.

1933 (25 Nov.) On the Rocks, Winter Garden Theatre. London.

(1) *Back to Methuselah* is a cycle of five plays. The whole
cycl was given in the both New York and Birmingham,
bot on varying dates. The dates given here relate to part I.

(2) *The Malvern Festival*, in Worcestershire, England, was
founded in 1929 by Sir Berry Fackson (of the Birmin-
gham Repertory Theatre) in honour of Bernard Shaw.
In later years plays from several centuries were
performed. The festival was suspended when the second
world war began and was not resumed until 1949, with
Shaw's *Booyah* Billions as the opening play.

1936 (4 Jan.) The Millionairess, Academy Theatre, Vienna, De la
Warr pavilion, Bexhill, 17 Nov. 1936.

1938 (1 Aug.) Geneva, Malvern Festival.

1939 (12 Aug.) In good king Charles's Golden days, Malvern
festival.

1948 (21 Oct.) Buoyant Billions, Schauspielhaus, Zurich.

Malvern festival, 13 Aug. 1949.

المسرحية الشعرية

العرب والمسرح :

إن الذى يستطيع منا اليوم أن يلتفت إلى وراء ، وأن يطالع ما كتبه الصف الأول من القرن التاسع عشر ، لاستطاع أن يدرك قفزة التطور التى قفزتها الثقافة العربية، فلقد كانت ثقافة مصر قبل القرن التاسع عشر، ثقافة فاترة منحلة سطحية ، ولقد كان فى ظروف مصر السياسية والاجتماعية ما أضاف إلى هذه الثقافة ضعفا وانحلالا، حتى أصبحت دراساتها حواشى وتلميحات وتصانيف أو أدبا لإنشائها متكلفا لفظيا لا تجرى فيه الحياة إلا بمقدار. والذى لا شك فيه أننا لم نتعش إلا بعد أن بدأت حركة البحث للقديم ، ولقد كان البارودى أول ثمرة لهذا البحث بمختاراته وديوانه، وكان جمال الدين الأفغانى والاستاذ الامام أول من جددوا من شباب الإسلام بدعوتهم ما إلى الرجوع إلى التقاليد الصحيحة والعدول عن الخرافات التى دائما ما تحاول أن تقضى مع حياتنا الروحية . لقد حدث فى مصر فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر ما يشبه إلى حد ما حركة البحث العلى متى ازدهرت بأوروبا فى القرن التاسع عشر . حدث فى أوروبا رجوع إلى القديم وبعث له ، وكما أحيا الأوروبيون تراث روما وأثينا كذلك أخذنا نحن نحى تراث مكة والمدينة ودمشق وبعداد ، ولكن حركة التطور عندنا لم تعتمد على بعث القديم وحده وإنما اعتمدت على الامتزاج بالثقافة الاوربية امتزاج معرفة عقلية أكثر منها محرفة حسية ذوقية . والمتتبع لتاريخ مصر الطويل يلاحظ أن مصر كانت ثورة للثقافة اليونانية لمدة عشرة قرون كاملة (من ٢٣٠ ق.م إلى ٦٤٠ م) مدة البطالسة والرومان وبيزنطة وكانت لينة الثقافة هى اللغة الإغريقية ، وقد كنا نتوقع أن تنتشر بين المصريين لغة الإغريق هذه ولكن شيئا من هذا لم يحدث

فقد ظل المصريون يتكلمون لغة المصريين القديمة ، ويكتبون الكتابة الديموطيقية ، وظلوا متمسكين بدينهم وثقافتهم الموروثة . فقد كان المصريون في بؤس مادي يخضون الإغريق ، واتقضى ذلك الزمن بفتح العرب لمصر ، ولم تمكث مصر أكثر من ستين عاما حتى ضاعت معالم اللغتين الإغريقية والمصرية ، وأصبحت مصر بلداً عربياً إسلامياً .

ومن الغريب أن أثر الإغريق على مصر لا يأتيها عن طريق الإغريق أنفسهم ، وإنما يأتيها عن طريق العرب . فمن المعروف أن العرب قد نقلوا فلسفة اليونان وبخاصة فلسفة أرسطو ودرسوها ثم أعادوها إلى أوروبا خلال القرون الوسطى وإذن فقد ورثت مصر الفلسفة الإغريقية مع ما ورثت من تراث عربي . والامر في الأدب كالامر في الفلسفة ، فأدبنا المصري العربي قد انفصل عن التفكير الإنساني بل والحياة الإنسانية بمعناها العميق ، ومكثت هذه العزلة حتى سنة ١٧٩٨ . فمن ذلك التاريخ بدأنا نفتح نوافذنا على العالم الحى وبدأنا نقرأ فيما نترجم آثار هؤلاء وأفكارهم وأعمالهم الخالدة ، ولكن على الرغم من حركة الترجمة والبعثات ونهضة رفاة وتلاميذه فإن التغير في حياتنا الروحية الثقافية إنما هو إلى يومنا هذا طفيف والسبب في ذلك هو أن اتصالنا بالثقافة الأوروبية كان اتصال عقل أكثر منه اتصال إحساس . لقد كان أشبه شيء باتصال العباسيين بالثقافة الإغريقية ، فالذى استطاعنا أن نتأثر به من هذه الثقافة الأوروبية هو الفكر الأوروبي وحده ، أخذنا طريقة البحث الأوروبية ، طريقة الكتابة ، فهم الأسلوب العلمى ، أما الأدب والفن فإننا لم نستطع بعد أن نتمثل بناييعها الجديدة التمثيل الصحيح ، ولو أن العباسيين استطاعوا أن يتمثلوا أدب أفلاطون وشعر الإغريق وماسيهم ومسرحهم لتغير وجه التاريخ ولكننا اليوم أمام أدب عربي آخر ، ولكن العرب لم يقووا على غير أرسطو من الفلاسفة ، ولم يستطيعوا أن

يتذوقوا أفلاطون وصوره لأنها كانت بعيدة عن محيط العرب العقل والشعوري .

ونقل التفكير الأوروبي لا يكفي في تغيير اتجاهاتنا الأدبية وخلق ألوان جديدة منها لأن الأدب الصحيح هو الذي نستمد من الحياة ونبنيه على الواقع، وهذا إن يكون حتى نعرض الفنون الأوروبية الحديثة على أنفسنا عرضاً مباشراً، عرضاً شعورياً ذوقياً لا مجرد عرض عقلي ثقافي، ومن هنا نستطيع أن نغير من حياتنا الروحية عندما ندرك ما نحن فيه من ضعف فنغير من مقومات هذا الضعف واتجاهاته وقيمه .

هذا الغذاء الروحي الجديد لا يمكن هضمه بالترجمة وحدها، بل بالاستعداد لتغيير اتجاهات حياتنا نحو عالم من الإحساس أسمى من العالم الذي نحياه الآن وبالإيمان بأن السبيل هو أن نحيا هذه الآداب وأن نستشف حقائقها النفسية .

لهذا السبب الأخير تعذر على كثير من فنون الأدب في الغرب أن تدخل إلى الأدب العربي وإلى مصر، وكان المسرح وأدبه من أولى الأشياء التي أشاح الأدب العربي بوجهه عنها، واستمر الأدب العربي في عزوفه عن المسرح فترة طويلة من التاريخ . كان من أهم أسبابها كما أوضحنا هذه القطيعة الغريبة التي ظلت قائمة بين الأدبين الإغريقي والعربي، وباستمرار هذه القطيعة تعذر على المسرح أن يقوم على أساس وطيء وأن يجد كما يقول «توفيق الحكيم»^(١)، مكاناً لدينا في أروقة الأدب والفكر والثقافة . فقد كتب الحكيم فصلاً ممتعاً في مقدمة مسرحية الملك أوديب ضمنه خلاصة رأيه في أسباب إجحام الأدب العربي عن التأليف للمسرح، وبجمل قوله أن المترجم العربي عندما حاول نقل آثار

(١) اقرأ مقدمة الملك أوديب لتوفيق الحكيم

اليونان وقف حائراً أمام الترجيديا الإغريقية ، فهو يقلب بصره في نصوص صماء يحاول أن يقيمها في ذهنه نابضة متحركة بأشخاصها وأجوائها وأمكناتها وأزميتها فلا يسهفه ذلك الذهن لأنه لم ير لهذا الفن مثيلاً في بلاده . ولما كان العمل التمثيلي لم يجعل للقراءة وحدها ، وإنما له آله التي لا بد من إدراكها وفهمها وهي المسرح ، فقد وجد المترجم العربي ألا فائدة من ترجمة هذا اللون من الأدب غير المفهوم . كما أن افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار هو في رأى الحكيم السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي الذي يحتاج إلى المسرح ، فإن مسرح (باكوس) الذي كشفت عن آثاره أعمال الحفر في العصر الحديث كان بناء متيناً راسخاً، ومن يطالع على ضخامة ذلك البناء في آثاره أو رسومه ، وما كان يتسع له من آلاف المشاهدين يحكم من الفور بأن هذا أمر لا بد فيه من مدنية مستقرة وحياة اجتماعية موحدة مكنته ، ولا يعنى توفيق الحكيم بهذا الكلام أن الخصومة أصيلة بين اللغة العربية والأدب التمثيلي ، وإنما الأمر في اعتقاده نوع من التباعد المؤقت مرجعه الافتقار إلى الأداة وهو يقول :

« شأن العرب هنا شأنهم يوم كانوا لا يعرفون من المطايا غير الإبل .. لو أن الظروف شاءت أن تحرمهم الجواد ، اظلوا حتى الساعة لا يعرفون ركوبه .. ولكن ما إن دخل الجواد الصحراء حتى غدا العرب فرسانه ، حذقوا فنون تربيته وفنون الحديث عنه .. فإذا سئل عن الجواد الأصيل في أرجاء العالم قيل هو الجواد العربي ، وإذا أريد وصف رائع لحصال الخيل فلن يوجد إلا في الشعر العربي . كل الأمر إذن في الأداة ، وكما أن العرب في عهد الإبل كان لسان حالهم يقول : (اعطونا الجواد ونحن نركب) فإنهم كذلك قد يقولون (اعطونا المسرح ونحن نكتب) .

وإذا كان المسرح بأدواته قد اختفى عن الحياة العربية في القديم فقد طهر المسرح في حياتها الحديثة ، ولكن المسألة كما قلنا ليست ظهور المسرح كبناء وإنما هي ظهوره كفن ، المسألة هي إحساس وتمثيل وهضم ، ولا بد من حياة طويلة لنا مع المسرح حتى يصبح المسرح في حياتنا الأدبية والفكرية شيئاً طبيعياً يصدر عن عرافة واصالة لا عن فكرة مقلدة منقولة . ونحن الآن لسنا في طور الخلق أو الإبداع في الميدان المسرحي ، وإنما نحن في طور التقليد والدراسة . فتوفيق الحكيم الذي يتوافر على دراسة التراجيديات اليونانية في صبر وجاد كما يقول يدعونا إلى ترجمتها ثم النظر إليها بعينون عربية لنخرجها للناس مرة . أخرى مصبوغة بلون تفكيرنا مطبوعة بطابع عقائدنا .

وليس من شك في أن توفيق الحكيم عندما حاول محارلته هذه، وعندما دعا إلى هذه الدعوة إنما قصد بنا أن نتعلم، وأن نعكف على الدراسة والإساعة والهضم والتمثيل قبل أن ننتقل إلى طور الإنتاج الأصيل الخالد الذي ما يزال بيتنا وبينه عمر طويل .

إن حياة مسرحنا حديثة جداً فقد بدأ المسرح العربي في مصر عندما حمل لواءه الشيخ سلامة حجازي ثم ورثه برواياته وألحانه أسرة عكاشة إلى أن انبعثت الثورة المصرية وولدت معها الروح القوية بدأ الالتفات نحو تمصير الروايات وفي ذلك الوقت بدأ توفيق الحكيم يؤلف لفرقة عكاشة بعض الروايات على النحو الذي كان العمل جارياً عليه في تلك الأيام ، ثم جاء شوقي ودفع بعد ذلك برواياته إلى المسرح . وكان شوقي مدركاً لخطورة المحاولة مشفقاً على شعره أن يخذله في ميدان مستحدث جديد على الأدب العربي فلم يفكر شوقي في طبع رواياته قبل التمثيل حتى اطمأن إلى ترحيب الجمهور المثقف بمسرحياته فبعث

بها إلى المطبعة . وكانت المحاولة الأولى التي بدأ فيها الشعر العربي يمارس هذا اللون الجديد من ألوان الأدب . وهكذا قدر للمسرحية الشعرية أن تولد عندنا في الوقت الذي كان فيه نقاد أوروبا يجادل بعضهم بعضاً : هل ما تزال المسرحية الشعرية تستطيع أن تجارى واقعية الحياة الحديثة وماديتها أو لا تستطيع .

فنحن نعلم أن المسرح اليوناني قد نشأ نشأة دينية وأن المأساة والملمهة في شكلها الأخير ليسا إلا تطوراً لما كان يقام من احتفالات للإله (ديونيسوس) وكانت المأساة اليونانية تمثل الفعل الإنساني كما تريده القوة المدبرة المسيطرة على الكون ، فالبطل في المأساة مسير إلى مصيره بتدبير قوة عليا خارجة عن قوى الجماعة فمأساة كأساة أوديب لسوفوكليس نرى موضوعها هو موضوع القدر القاسى المحتوم الذى لا اختيار فيه ولا مرد له يجثم بكل وطأة ثقله على امرئ من قبل ميلاده ويشاء وحى الآلهة أن يقتل هذا الرجل أباه وأن يتزوج أمه على غير علم منه ، وأن يساق إلى نهاية المأساة خاضعاً للكون الأعلى مدفوعاً بروح الآلهة ورغبتهم . فالفعل في المأساة اليونانية كما ترى مجاله كون آخر غير الكون الأرضى ، ولذلك فإن مجال الخيال والرمز والشعر أوسع مدى وأكثر انتشاراً في مآسى ذلك العصر كما كان ذلك في عصر شكسبير مع اختلاف في طبيعة المسرحية في زمن شكسبير عنها في زمن اليونان . ولقد كان اليونان شعباً يحب جمال القول والشعر ، ولا يؤثر عليهما شيئاً ، ولهذا كانت الأهمية الأولى في المسرحيات اليونانية للشعر والحوار . من أجل هذا كانت اللغة التي تكتب بها المأساة القديمة شعراً وطلت كذلك الملمهة حتى القرن السادس عشر . وكان طبيعياً على المأساة وهى تعالج هذه المعانى الكونية الشاملة أن تخلق في أجواء بعيدة عن الواقع ، أجواء نخلق فيها عندما نريد أن نسمو بأرواحنا وأن نستروح نوعاً من الترانيم الدينية الروحية المثالية التي لا يقوى عليها غير الشعر . واليونان

عالجوا مآسيهم بهذا المعنى الدينى الشعرى . وهذا المعنى نفسه هو الذى اعتمد عليه أرسطو عندما حاول أن يميز بين الملهة والمأساة ، فقال : « التراجيديات تمتاز بنباهة ، نبلا فى الأسلوب الشعرى ، ونبلا فى الشخصيات التى يصورها الشاعر فأسلوبها لا ابتذال فيه ، وهو أبعد ما يكون عن لغة الحديث الدارجة ، أسلوب أدبى رفيع ، صوره بعيدة المنال ، وشخصياته آلهة أو أمراء أو أبطال ، وعلى العكس من ذلك الكوميديا فأسلوبها دارج فى غير الأجزاء الغنائية التى يغنيها الكورس ، وهى مليئة بالألفاظ الشعبية ، ألفاظ الشوارع والطرق والأسواق ، وشخصياتها من أفراد الشعب العاملين . . وليست اللغة وحدها هى العامل المميز بين المأساة والملهة ، فثمة فروق أخرى جوهرية ولكننا سقنا هذا النص لنوضح كيف كان اليونان يحرسون على أن تكون لغة مآسيهم لغة شعبية سماوية رفيعة .

لم يعد للمأساة اليوم هذا المعنى الدينى العميق الذى كان يسموها عن مستوى المؤلف من حياتنا ، هذا المعنى الذى كان يتمثل فى الصراع بين الإنسان وبين ما هو أقوى من الإنسان ، هذا الصراع الذى ينتهى دائما بعجز الإنسان وفشله ، ومن هنا يأتى لكلمة المأساة مدلولها الذى حاول شعراء الإنسانية أن يخلدوه بأشعارهم ، فكانت المأساة أو ما يسمى (بالتراجيديات) . ومن هنا نستطيع أن ندرك وظيفة المأساة التى حددها أرسطو بقوله : « هى إظهار عاطفتى الرحمة والخوف بما تشتمل عليه من عرض للحياة أو للاحتمالات الحياتية ، هذا الشعور الدينى ليس إلا شعور الإنسان بأنه ليس وحده فى هذا الكون وأن قوى أخرى تسيره إلى نهاية محتومة مجبولة . وليس من شك فى أن هذا الشعور لم يعد موجودا اليوم ، فقد تغير اعتقاد الإنسان ، وسيطرت عليه مادية شاملة ساحقة ، وتغير المسرح نفسه كذلك فأصبح مليئا بكل مظاهر الحياة الواقعية ، فلم يكن بالمسرح القديم كل هذه المآظر

والستائر والنشد والآث وكل هذه تجد من خيال الشعراء وتحتصرهم في جو من الواقعية ، وتقربهم من الحياة العادية . ومن هنا جاءت غلبة النثر على المسرحيات وبالتبعية جاءت غلبة الملمة على المأساة ، وأصبح بعض النقاد يعتقدون أنه من العبث والغفلة أن يقف الممثلون ليتجاوزوا شعرا في جو مليء بالمادية الواقعية . ولم يخل النقد المصري نفسه من الإشارة لهذه الناحية فقد هاجم الدكتور طه حسين في مقدمة مسرحية « غروب الأندلس » التي كتبها الشاعر عزيز أباظه . هاجم فكرة المسرحية الشعرية ورأى أنها لم تعد تلائم حياة العصر الذي نعيش فيه .

وليس معنى هذا أن العالم اليوم قد خلا من المسرحية الشعرية ، أو أن الشعر اليوم لم يعد صالحا للمسرح ، فما يزال في الآداب الأخرى مسرحيات حتى اليوم تكتب بالشعر، وما يزال نقاد الأدب والمسرح يدافعون عن المسرحية الشعرية ويرون أن هذا اللون من ألوان الأدب هو أغزرها تعبيرا عن حياة الإنسان وأقدرها على كشف الحجب عن حقائق النفس . ففي الأدب الإنجليزي يكتب الناقد والشاعر T.S. Eliot مسرحياته بالشعر ، ولقد كتب فصلا ممتعا فيما كتب من فصول في النقد عن الشعر والمسرحية Poetry and Drama . عالج فيه المشكلة وناقش الموضوع من نواحيه المختلفة فتحدث عن المزايا التي يستطيع الشعر المسرحي أن يمنحها للمشاهد ولا يقوى النثر المسرحي أن يمنحها وبدأ بقوله : « إذا كان الشعر في المسرحية مجرد زينة أو زخرف أو كان مجرد إمتاع أصحاب الذوق الأدبي وإعطائهم فرصة أخرى غير فرصة مشاهدة المسرحية ألا وهي فرصة الاستماع إلى الشعر فإن الشعر في هذه الحالة يكون عاملا طاغيا زائدا عن حاجته ، إذ لا بد أن يثبت الشعر أنه قادر على أن يكيف نفسه للمسرح ، وأن يكون أداة

مرنة للتعبير عن حاجاته ، لا مجرد نغم جميل مصبوب في قالب مسرحي ، وإذا لم يتحقق هذا فيتجهتم على المسرحية أن تكتب نثرا مادام النثر يكفيها حاجتها في التعبير الدرامي . ومن هنا فقد وجب على النظارة أن يكونوا على وعى تام بأحداث القصة وأفعالها لأن الذي يثير عواطفنا ويحرك انتباهنا إنما هي القوة الدرامية الناشئة من مواقف شخصيات القصة وأحداثها المسرحية .

وشواء أكان الشعر أم النثر وسيلتا في الكتابة إلى المسرح فإن كلا منهما لابد وأن يكون وسيلة لشيء ، والفرق بينهما من هذه الناحية ليس خطيرا كما تتصور . فإن النثر الذي تنطق به مسرحياتنا التي قدمها أدباؤنا إلى المسرح في أيامنا الأخيرة نثر بعيد إلى حد كبير عن مفردات وتراكيب وموسيقى اللغة اليومية العادية ، فهو من هذه الناحية كالشعر يكتب ثم تراجع كتابته . فإذا نحن أدخلنا في اعتبارنا لغة التخاطف اليومية التي هي أساس التفاهم في حياتنا العادية فإن ، النثر بالقياس إلى لغة التخاطب هذه يبدو متكلفا مصطنعا شأنه في ذلك شأن الشعر . ومادامنا نصطنع في كتاباتنا الشعرية والنثرية لغة أخرى غير لغة الناس الدارجة ، فإن الشعر لن يبدو أكثر غرابة من النثر .

وليس معنى هذا أن المستمع إلى مسرحية شعرية أو نثرية سيجد نفسه أمام لغة مختلفة تماما عن اللغة التي يتحدثها . فلو صح هذا لكان هذا النثر أو هذا الشعر حاجزا يحجب عنا صور الشخصيات في المسرحية . إنما يستطيع ذو البصيرة المدركة من النظارة أن يحس أن النثر الفني والشعر أغنى وأكثر دلالة وعمقا في التعبير من لغته العادية على الرغم من أن التأثير الناشئ من أسلوب المسرحية وموسيقاها اللغوية سواء أكانت المسرحية شعرا أم نثرا إنما هو تأثير غير مقصود لذاته، أو قل هو تأثير لا شعوري يتسرب إلى نفوسنا بطريق غير مباشر نحسه مع ما نحس من أثر شخصيات المسرحية وأحداثها .

ثم يستتارد T.S. Eliot ليحدد الفكرة التي يهدف إليها من كتابة مقاله أو التي يدعو إليها جاهدا وهي طموحه في أن يصل الشعر إلى شكل أو وضع يتاح له فيه أن يعبر عن كل شيء يطلب منه التعبير عنه . وهو لهذا يدعو إلى الإقلال من استعمال النثر في المسرح نظراً للصعوبات التي تعترض سبيل الشعر المسرحي هذه الأيام حتى يتاح للشعر أن يبسط ويمرن ويصبح وسيلة يسيرة سهلة على المؤلفين للمسرح، وحتى تعاد عليه أذن المستمع والمشاهد بحيث تنسى أنها تستمع إلى شعر ، بل أنه ليذهب إلى أبعد من هذا حين يعتقد أن في الفن المسرحي من المواقف الدرامية المركزة ما لا يستطيع التعبير عنه إلا بالشعر . بل إن الشعر عندئذ سيكون اللغة الوحيدة التي يتحتم على العواطف الإنسانية أن تختارها لتفصح بها عن نفسها . ولكي يدلل الكاتب على صحة دعواه التي تتمسك بوجود الاحتفاظ بالشعر للمسرح يوجه نظر القراء إلى افتتاحية هاملت حيث يلاحظ النظارة في المشهد الأول منها قدرة الشاعر على تغيير أسلوبه والانتقال فيه إلى أكثر من نغم ، فليس في هذا المشهد سطر واحد من الشعر إلا وقد أضاف معنى دراهيا جديدا ، وليس يتكون الاثنان والعشرون سطرا الأولى إلا من أبسط الكلمات المنتزعة من أقرب التعابير وأكثرها ألفة والتصاقا بحياتنا ، إن شكسبير قد أضاع عمرا طويلا في المسرح قبل أن يستطيع كتابة الاثني والعشرين سطرا هذه ، وليس يستطيع شاعر أن يمتلك هذه القدرة إلا بعد أن يكون قد أحرز تلك القدرة على كتابة الشعر في بساطة كهذه التي نراها في افتتاحية هاملت فانت أمامها لسبت مأخوذا بحمال شعرها وإنما أنت مأخوذ بالجور النفسى الذى تخلقه كلمات هذا الشعر . وعلى الرغم من أن للشعر في نفوسنا أثرا يختلف عن أثر النثر فإننا في هذه اللحظة من المسرحية لا نعى إلا أننا في ليلة يسقط فيها الجليد ، وأن حرساً من الجنود يحرسون أعلى القلعة ، وأن نذر الشر تنبئنا بوقوع حدث مشرم .

ثم يدعى الكاتب في تحليل هذا الجزء من شعر هاملت موضحا عبقرية الشعر وقدرته في إبراز الصور الدرامية ومعانيها الدقيقة .

هذا هو دفاع شاعر إنجليزي معاصر عن المسرحية الشعرية وهو دفاع يقوم على الإيهان بأن الأسلوب الشعري إذا وفق في تصوير شخصيات القصة وأحداثها وأجوائها النفسية واستطاع أن يتحد مع العمل المسرحي اتحادا يفتق فيه الإحساس بكونه كلاما موزونا مقفى ، كان الشعر أعمق الأساليب وأقواها في التعبير عن المسرح وإذن فنحن نغالى بل ونظلم أنفسنا إذا حاولنا أن نباعد بين الشعر والمسرح أو إذا حاولنا الوقوف أمام شعرائنا نريد أن نثنيهم عن المحاولة. فلشوقي أن يؤلف مسرحياته الشعرية في أى وقت يشاء ولنا أن نتقبل منه ومن غيره من الشعراء أن يمارسوا كتابتهم المسرحية على أن يكون من واجب النقد بعد ذلك أن يظلوا أمنا في رقابتهم للفرس ، وأن يمارسوا حقهم في مشاهدته ومراجعته وتقديره وتحليله ، ولنحاول أن نمارس شيئا من هذا الحق في تحليلنا لأشهر مسرحيات شوقي : « مجنون ليلى » .

مجنون ليلي لشوقي

مجنون ليلي شخصية إسلامية من شخصيات القرن الأول للهجرة ، وشاعر من شعراء البادية في تلك الحقبة من التاريخ التي ازدهر فيها الغزل العذري على يد شعراء وقفوا حياتهم على حب واحد يتغنون به في عفة ، ويصدرون فيه عن عاطفة حارة وحرمان متصل ، حرمان أشبه ما يكون بهذا الحرمان الإرادي الذي تعمل الإرادة على تفديته من وقت لآخر ، حتى لتكاد الأحداث تخيل للقارئ أنها هي التي تقوى من هذا الحرمان أو تزيد من اشتغاله أن تكون أحداثا يشترك في خلقها الشخص المحروم ذاته بما يضعه في طريقه من عرائق ، أو قل بما يكون قد ترسب في أعماق ذاته من رواسب تمنعه من أن يكون حرا في الاتصال بمن يحب .

ومع ذلك فقد صورت كتب التاريخ والأخبار قصة المجنون بحيث جعلته ضحية الصراع الذي ينشأ بين الحب وبين التقاليد . والتقاليد هنا هي التقاليد العربية القديمة التي كانت تحول بين الشاعر وحبيبته إذا هو شبيب بها ، أو تحدث باسمها في شهر يروى وينتشر ، أو إذا هو صور في هذا الشعر ما يمكن أن يكون سبة وعارا بالقياس إلى العربي البدوي في تلك الحقبة من التاريخ .

هذا الصراع هو الذي اتخذ شوقي أساسا لمأساته في مسرحيته « مجنون ليلي » ، غير ملتفت كثيرا إلى ما كان يحسن الالتفات إليه من وجود عوامل نفسية أخرى يمكن أن تدعم الصراع وتقويه . فقد كان من الممكن لمثل هاتين الشخصيتين اللتين اعتمد عليهما شوقي : شخصية المجنون وشخصية ليلي . قد كان من الممكن لشخصيتين من هذا النوع أن تصورا ، بملاحظهما النفسية وتكوينهما البني والاجتماعي ، في نظر كاتب المسرحية ، نموذجين من النماذج البشرية التي تشتمل على خصائص عامة تصلح أن تميزهما بطابع معين ،

وتجعلها يمثلان طائفة خاصة من البشر ، لها نفس الصفات وبها من رواسب البيئة والتربية والمزاج والتقاليد ما يفرد هذه النماذج ، ويجعلها تدسم بملامح نفسية خاصة . وفي هذه الحالة أى فى حالة ما يتجه كاتب المسرحية هذا الاتجاه لن يكون الصراع صراعا بين عاطفة حب وتقاليد بيئية فحسب بقدر ما يكون صراعا بين حب طابع معين من الناس وبين التقاليد ، طابع يمثل نموذجاً خاصاً أو قطاعاً خاصاً من قطاعات النفوس البشرية التى تصطرع وتتفاعل مع تقاليد مجتمع معين ومفاهيم هذا المجتمع .

لم يلتفت شوقى إلى هذا الصراع النفسى الذى يكشف فى النهاية عن نموذج بشرى ، ولم يعن باستبطان نفس هذا السكائن البشرى المتميز بقسمات وملامح ثابتة بقدر ما اعتمد على صراع مباشر معتمد على أحداث القصة ومواقفها التى اقتبسها من القصة القديمة التى رواها صاحب الأغاني وغيره عن مجنون بنى عامر .

على الرغم من أن هذه الأحداث التى تروىها كتب التاريخ والأخبار يمكن أن تحمل فى طياتها صورة حية عن شخصية إنسانية لها طابعها الذاتى والنفسى ، وعلى الرغم من أن مثل هذه الأحداث كانت تصلح فى يد الفنان أساساً لدراسة حية ملممة للشخصية الإنسانية فقد أثر شوقى أن يكون ما يأخذه أو يختاره من هذه الأحداث أساساً لتصوير الصراع المباشر بين حب قيس وبين ما يعوقه من تقاليد صارمة أكثر من أن يكون أساساً للتوغل فى أعماق هذه النفس وكشف النقاب عما يصطرع فيها من نزعات ، وما يصطدم فيها من متناقضات . وعلى الأخص إذا أخذنا فى اعتبارنا أن هذه الشخصية التى يعالجها شوقى قد اتسمت بالجنون ، وأنه هو شخصياً قد أصر على الاحتفاظ بهذه الصفة وأنه اقتبسها أيضاً فيما اقتبس من أحداث وأسماء . وكنا يعرف .

أن قيساً قد سمي في كتب الأخبار بالجنون فهو « مجنون بنى عامر ، أو مجنون
ليلى ، .

أفليست هذه الشخصية التي ينتهى بها الحال إلى الجنون جديرة بأن توجه
ذهن الكاتب أو الشاعر إلى موضوع هذا الجنون ؟ أو ليس من الطبيعي
عندما يكون الجنون نتيجة الصراع في نفس الشخصية أن يقدم ذلك لكاتب
المسرحية سبباً معقولاً لدراسة هذه الشخصية الإنسانية بحيث يعطينا مفهومه
لهذا الجانب جانب الجنون ، وبحيث تتضح لنا العوامل التي تألفت عناصرها
وتآزرت حتى اضطرت هذا الرجل إلى الجنون ، وحتى لم يعد أمام هذه
الشخصية من سبيل إلى تلافي ما حدث ؟ وعندئذ وفي هذه الحالة ألسنا نكون
أكثر اقتناعاً عندما نذهب لمشاهدة المسرحية فنرى أمامنا على المسرح كيف
سلك هذا الجنون سبيله إلى هذه الشخصية وكيف أصبح ضرورة لا مفر منها ،
ضرورة انهزم أمامها البطل ولم يعد ثمة وسيلة لاجتناب حتمية هذه الضرورة ؟
ألا يكون مثل هذا التحليل أقرب إلى طبائع الأشياء وأكثر صلة بموضوع
المأساة . ويكون شوقى في هذه الحالة قد عالج موضوعه على نحو ما كان يعالج
شعراء المأساة موضوعاتهم عندما كانوا يضعوننا أمامنا الضرورة التي لا مفر
منها ولا مهرب والتي كانت تبرز ضعف الإنسان وعجزه ومأساته أبلغ
تصوير ، أو قل عندما يرسمون لنا شخوصاً من الحياة ترسم على سلوكها وتفكيرها
سمات خاصة ، ويوجهون أضواءهم على منحنيات هذه النفس حتى تبرز كأوضح
ما تكون على نحو ما كان يفعل شيكسبير بشخوص مسرحياته ؟

ومع ذلك فهل ترانا قد أسرفنا في المبالغة أو الحماس فتوقعنا من الشاعر
أكثر مما ينبغى ، أو ترانا قد اندفنا أكثر من اللازم عندما فاجأنا

القارىء بهذه المقدمة قبل أن نعرض عليه تفصيل القصة ، وقبل أن نحلل له فصولها وشخصياتها وقبل أن نستخلص منها ما نستخلص من النتائج وقد يرى القارىء فيها غير مانرى، وقد يستوقفنا محتدا ، ويوجه إلينا اتهامات خطيرة مؤداه أننا نفرض على الشاعر موضوعا بعينه ، ونحدد له الطريق . ونرسم له المعالم والمناهج وأن ذلك ليس من حقنا ، ولا من حق أحد من قرائه ونقاده . فالشاعر حر فى أن يتخذ لنفسه الطريق . وله الحق كل الحق فى أن يعالج شخصيه الإنسانية التى أمامه بما يراه هر مناسباً لا بما نراه نحن .

هذا الاعتراض من القارىء قد يكون سليماً لا غبار عليه لو أننا ظفرنا من طريقة شوقى أو منهجه أو أسلوبه فى الدراسة والاختيار بما يقنع القارىء . عندئذ يكون ما اختاره الكاتب من أسلوب أو طريقة ، وما حدده لنفسه من زوايا شيئاً سليماً لا غبار عليه ما دامت هذه الحدود قد انتهت بالكاتب إلى العمل الفنى الذى يرضى عنه الجمهور ويتمتع به اقتناعاً علمياً تدعمه القيم الفنية والمسرحية .

واكن ذلك للأسف لم يحدث بالقياس إلى مجنون ليلي فذحن لم نظفر ، كما لم يظفر كثيرون ممن درسوا هذه المسرحية ، بالعمل الفنى المتكامل . ومن ثم فأنت ترى أن لنا ما يبرر احتجاجا على المؤلف أو قل ما يبرر هذه المقدمة التى توقعنا فيها أشياء لم نرها فى المسرحية وكنا نتمنى أن نجد لها ، وعلى الأخص عندما نرى المؤلف قد اختار هذه الشخصية بذاتها وجمع لها من الأحداث هذا القدر دون سواه ، ووجهنا هذه الوجهة دون غيرها واختار لمأساته هذا العنوان دون غيره ألا وهو « مجنون ليلي » .

هذه كلها أسباب جعلتنا نسرع بالإفاضة عن التأثير النفسى الذى تركته فى نفوسنا هذه المسرحية عقب قراءتها مباشرة .

والآن وقبل أن نعرض عليك تحايلاً لفصول المسرحية ، ونسير بك فى ثناياها

خطوة خطوة ، يحدز بنا أن نلم لإثامة سريعة بمصادر الأحداث التي جعلها شوقي أساسا لمسرحيته .

مصادر القصة وأحداثها :

روت المسرحية فيما روت من أحداث أن قيسا قد عشق ليلي صغيرا ، وأنها كانا يعيشان جارين ، وأنها رعيا إبل قومها معا وأنها تلاقيا وهما بعد طفلان يلعبان بالحصى ويخطان في الرمال .

وفي ذلك يقول صاحب الأغاني عن أبي عمرو الشيباني وأبي عبيدة :

وكان المجنون يهوى ليلي بنت مهدي بن سعد بن ربيعة بن الحريش بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة وتكنى أم مالك ، وهما حينئذ صبيان فعلق كل واحد منهما بصاحبه وهما يرعيان مواشى أهلها ، فلم يزالا كذلك حتى كبرا فحجبت عنه . قال : ويدل على ذلك قوله :

تلاقت ليلي وهي ذات ذوابة

ولم يعد للآتراب من ثديها حجم

صغيرين نرعى البهم ياليت أتنا

إلى اليوم لم تكبر ولم تكبر البهم (١)

ولقد أشار شوقي في قوله على لسان ليلي :

وأبان عن بدء العلاقة بين قيس وليلي في أحياته المشهورة التي يناجى فيها

قيس صباه موجها خطابا إلى جبل التوباد . ذكرت هذه المأجاة أن العلاقة بين

ليلي وقيس كانت علاقة قديمة منذ كانا طفلين يالسان بالرمال وبينيان الربوغ

بالحصى إذ يقول :

(١) الأغاني ص ١ .

جبل التوباد حياك الحيا .: وسقى الله . صبانا ورعى
فيك ناغينا الهوى في مهده .: ورضعناه فكنت المرضعا
وحدونا الشمس في مغربها .: وبكرنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمنا .: ورغينا غنم الأهل معا
هذه الربوة كانت ملعبا .: لشباينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعا .: واثنينا فمحونا الأربعا
ثم يعتمد شوقي في تصوير اللقاء الأول بين ليلى وقيس في المشهد الثاني
من الفصل الأول من مسرحيته على قصة النار التي ترونها الأغانى فتقول عندما
سأل أحد الناس قيسا عن أعجب شيء أصابه في وجدده بليلى فقال :

« فأتيتهم ليلة أطلب نارا . وأنا متلفع ببردى ، فأخرجت لى نارا في عطبه
فأعطيتنا ووقفنا نتحدث ، فلما احترقت العطبة خرقت من بردى خرقة وجعلت
النار فيها ، فكلما احترقت خرقت أخرى ، وأذكيت بها النار حتى لم يبق على من
البرد إلا ما وارى عورتى ، وما أعقل ما أصنع ، (١) »

وإذا انتقلنا إلى قصة الحج التي رواها شوقي عن قيس فسنرى أنها كذلك
قديمة ، فقد قال الحى لآبيه: « أحجج به إلى مكة ، وادع الله عز وجل له ، ومره
أن يتدلى بأستار الكعبة ، فيسأل الله أن يعافيه بما به ويغضها لإيه ، فلعل الله
أن يخلصها من هذا البلاء ، فحجج به أبوه ، فلما صاروا بمنى سمع صائحا في الليل
يصيح : يا ليلى ، فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت وسقط منشيا عليه ، فلم
يزل كذلك حتى أصبح ثم أفاق حائل اللون ذاهلا ، فأنشأ يقول :

عرضت على قلبى العزاء فقال لى .: من الآن فأياس لا أعزك من صبر
إذا بان من تهوى ، وأصبح نائبا .: فلا شيء أجدى من حلوك في القبر

(١) المرجع السابق .

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى .: فهبج أطراب الفؤاد وما يدرى
دعا باسم ليلى غيرها فكأنها .: أطار بليلى طائرا كان فى صدرى
دعا باسم ليلى ضلل الله سعيه .: وليلى بأرض عنه نازحة قفسر
وواضح أن هذه القصة هى التى أوحى لشوقي بأبياته الغنائية المشهورة التى
يقول فيها :

ليلى ، مناد دعا ليلى فخفف له .: نشوان فى جنبات الصدر عرييد
ليلى ، أنظري البيد هل مادت بأهلها .: وهـل ترنم فى المزمـار داود
ليلى ، نداء بليلى رن فى أذنى .: سحر امرى له فى السبع تريد
ليلى تردد فى سمعى وفى خلدى .: كما تردد فى الأيك الأغاريد
هل المنادون أهلوها وأخواتها .: أم المنادون عشاق مـماـميد
إلى آخر هذه الأبيات التى دفعها قيامة شوقي فخرجت تـبـث هذا النغم الممتع
الذى تراه قد فاق شعر المجنون إحساسا وموسيقى .

ثم خذ بعد ذلك قصة المجنون مع عمر بن عبد الرحمن بن عوف عندما التقى
الآخر بـقيس وهو فى حالة من الذهول والوجد ، يمشى عريان فى الصحراء
يلعب بالتراب . فيأمر ابن عوف بإلقاء ثوب على قيس ، ثم يسأل عن أمره
فيقصرون عليه قصته فتأخذه الشفقة به ، ويأخذ فى ملاطفته ومداعبته ثم يقترح
عليه أن ينطاق معه حتى يقدم على أهل ليلى فيخطبها عليه . ويذهب معه المجنون
كأصح أصحابه وقد راحت عنه نوبته وانتشع عنه ذهوله ، حدث أن بلغ ذلك
رهب ليلى فتلقوه فى السلاح وقالوا له : « يا ابن مساحق ، لا والله لا يدخل
المجنون منازلنا أبدا أو يموت ، فقد أهدر لنا السلطان دمه ، فأقبل بهم وأدبر^(١) ،

(١) يريد أنه بذل الجهد فى اقناعهم أن يدخلوه معه وقلوبهم على جميع الوجوه فلم يجدهم

شيئا .

فأبوا ، فلما رأى ذلك قال للمجنون : انصرف ، فقال له المجنون :
والله ما وفيت لى بالعهد ، قال له : انصرافك بعد أن آيسنى القوم من اجابتك
أصلح من سفك الدماء ، فقال المجنون :

أياويح من أمسى تخلص (١) عقله .: فأصبح مذهوبا به كل مذهب
خليا من الخلاف إلا معذراً .: يضحكنى من كان يهوى تجنبى
وشديه بهذا الموقف الأخير ما ستره فى بداية الفصل الثالث من مسرحية
شوقى عندما يواجه قيس وابن عوف بثورة من الحى ينقسم فيها القوم ويقوم
فيهم منازل خطيبا ليحاول التأثير على الجمهور واجتدابه إلى جانبه ويستقبل قيس
كل ذلك مذهولا كمادته فيقول :

أرى حى ليلى فى السلاح ولا أرى .: سلاحا كحجر العمامية ماضيا
دى اليوم مهدور لليلى وأهلها .: فداء لليلى مهدرات دمائها
لى الله ! ماذا منك يا ليل طاف بى .: وما ذلك الساقى وماذا سقاينا
دعوتى وما عندى لليلى أقول .: لليلى وانستنى الذى عندها ليا
وهكذا نرى أن قصة إهدار دمه ، وثورة الحى عليه قد استفاد منها شوقى
فى اعطاء صرعة الصراع المادى الذى يوشك أن يكون قتالا بالأيدي واشتباكا
بالسلاح بين حيين من أحياء البادية . ويحاول شوقى عن هذا الطريق كما سترى
أن يترجم الصراع الذى نشأ فى نفس ليلى بين حبها لقيس وحرصها على التقاليد
إلى صراع مادى تشتبك فيه السيوف ويتقاتل القوم حتى يحقق ما يهدف إليه من
تجسيد الصراع.

وعلى أن شوقى لم يكتف بما أسفلنا من أحداث قديمة لتكون له بمثابة الواقع

(١) تخلص : سب .

التي يعتمد عليها في تكوين قصته ، ولكنه أيضاً لجأ إلى قصة زواج ليلي من ورد
يقول صاحب الأغاني :

« لما شمر أمر المجنون وليلي وتناشد الناس شعره فيها ، خطبها وبذل لها
خمسین ناقة حراء ، وخطبها ورد بن محمد العقيلي وبذل لها عشرة من الإبل
وراعها ، فقال أهلها : نحن نخبروها بينكما ، فن اختارت تزوجته ، ودخلوا
إليها فقالوا : والله لئن تختاري وردا لنمثلن بك ، فقال المجنون :

ألا ياليل إن ملكت فينا .: خيارى فانظري لمن الخیار
ولا تستبدلى منى دنيا .: ولا برما إذ حب القطار (١)
يهـرول فى الصغیر إذا رآه .: وتعجزه ملـمات كـبار
فشـل تأیم منه نـسكاح .: ومثل تمـول منه افتقار (٢)

وروت الأخبار كذلك أن قيساً مر بزواج ليلي وهو جالس يصطلى في يوم
سات ، وقد أتى ابن عم له في حى المجنون لحاجة ، فتوقف عليه ثم أنشأ يقول :
بربك هل ضمنت إليك ليلي .: قيل الصبح أو قبلت فاهما
وهل رفت عليك قرون ليلي .: رفيف الأقدحـوانة فى نـداها
وهكذا لو أنت .تدبت أخبار قيس أو مجنون بنى عامر فى الأغاني فسترى أن
شوقى قد استقى من هذه الأخبار القدر الكافى الذى رأى أنه يكفيه لتصوير
الأحداث وإبراز الصراع الذى كان يهدف إلى إبرازه . ونحن لـأناخذ على شوقى
أنه اعتمد على ما قرأ من أخبار المجنون ، ولا نلومه على أن يقتبس ما يشاء من
الماضى . فللشاعر الحق أن يختار من أحداث التاريخ ما يشاء موضوعاً للمسرحياته
ذلك لأننا نقدر أنه مهما استعار من وقائع التاريخ وشخصه فإن البون سيظل

(١) البرم : اللثيم ، والفتار ربح اللحم المشوى

(٢) الأيم : المرأة التى تفقد زوجها .

شاسعا دائما بين الوثيقة التاريخية وبين الأثر الفني ، وأن موهبة الفنان هي في الارتفاع بالواقع إلى مستوى الفن عن طريق قدرة الشاعر الفنية التي تستطيع أن تضع كل هذه الأحداث في شبكة متكاملة متماسكة ، وأن تبعث فيها الحياة وتجعل من مضمونها مغزى عاما يعطيك مفهوم الشاعر للحياة ، وللشخص التي يرسم ويعيشها من الماضي متقمصة هذا المفهوم ومشخصة لهذه المعاني الجديدة التي يريدنا الشاعر . فالأمير الدانمركي هاملت أمير قديم ولكنه في التاريخ شيء وعنده شيكسبير شيء آخر . قد تكون القصة بأحداثها ووقائعها قديمة ولكن العبرة ليست في أحداث القصة بل بما ينفث فيها الشاعر أو القصاص من روح ، وبما يخلق فيها من شخص . ولقد عرفت من قبل أساطير اليونان القديمة كانت موضوعا لدراسة عشرات المؤلفين والشعراء عبر العصور والقرون . لم يعترض أحد على أن يشترك الشعراء في تناول أسطورة واحدة كأسطورة أوديب التي مر الحديث عنها ذلك أن الموضوع في الشعر لا يزن عند النقد الأدبي جناح بعوضة ، أما الذي يزن كل شيء عند الناقد الأدبي هو ما يراه على الأثر الفني من ملامح جديدة ، وما يستنبطه فيه من مشاعر ومفاهيم تختلف عن مفاهيم غيره باعتباره ذاتا منفردة لا يمكن أن تتشابه مع غيرها ولا أن تكون نسخة مكرره من ذات أخرى ، لأننا لسنا قوالب طوب .

ومن ثم فنحن عندما نحكم على نجاح شوقي أو فشله في بخنون ليلى فلن يكون حكمنا قائما على موضوع المسرحية وعلى ما اختار من وقائع هذه المسرحية . بل على طريقة تناوله لوقائع مسرحيته ولشخص هذه المسرحية . وبعد فكيف عرض شوقي لهذه الوقائع التي اقتبسها من القديم ؟ وما هي خطوطه الجديدة التي يريدنا أن نقف عندها لتبين قسما هذا الكائن الأدبي أو قل هذا الأثر الفني :

عرض وتحليل :

يرتفع الستار في الفصل الأول فيظهر حى ليلي وخيام بنى عامر ، وأمام الخيام فتيات وفتيان من الحى يسمرّون ثم تدخل ليلي ومعها ابن ذريح فتقدمه للسامرين من أبناء الحى . فيحتفى به الحاضرون ، ثم تنشأ مناقشة عن أخبار يثرب وكيف تختلف أخبار البادية وحياتها عن أخبار الحضر وحياتها ، ثم ينتقل الحديث إلى قيس ، ويظهر لك أن ابن ذريح مهتم بأمر قيس فتبدى ليلي الحديث عناية وتعرض على ابن ذريح حقيقة مشكلتها فهي تحبه ولكنها لا تستطيع أن تزوج به لأنها بين أمرين كلاهما مر :

أنا بين اثنتين كاتهما النار .: فلا تلحنى ولمكن أعنى
بين حرصى على قداسة عرضى .: واحتفاظى بمن أحب وضئى
صنت منذ الحداثة الحب جهدى .: وهو مستهتر الهوى لم يصنى
قد تغنى بإيلة الغيل ، ماذا .: كان بالغيل بين قيس وبينى
كل ما يبتسأ سلام ورد .: بين عين من الرفاق وأذن
وتبسمت فى الطريق إليه .: ومضى شأنه وسرت لشأنى

ثم يأتى المشهد الثانى الذى يدور حول قصة النار ، وزيارة قيس لخيام ليلي ملتصقا للأسباب ، ومتخذاً من النار وسيلة وعذراً للقاء تحت جنح الليل . وفى هذا المشهد يظهر قيس وليلي يتناجيان ، ويضمي على قيس عندما يحترق كفه وهو غير آبه لما كان فيه من نجوى. ويقبل المهدي أبو ليلي فتزید المشكلة وضوحاً فى أذهان المشاهدين وذلك عندما يرون سلوك المهدي نحو قيس ، فهو مشفق عليه محب له ولشعره ولكنه مع ذلك يحذره من أن يعود إلى بيته أو يعاود التحدث فى شأن ليلي أو يردد ذلك فى شعر يرويه الناس فى البادية .

وهذا الفصل يعتبر تمهيداً ناجحاً ، فقد قدم للمشكلة وحاول أن يعطى

شيئا من الأساس الذى سينبنى عليه الصراع ، كما استطاع أن يقدم لنا الشخصيات الرئيسية ، وقد سار فيه الحوار مع الحركة سيرا يجعل الجمهور يلمس الازمة ويتعقبا فى اهتمام ، ولم يطل شوقى فى هذا التمهيد وإنما اختصر الطريق وكان مباشرا فى عرض المشكلة . وقد نجح شوقى فى استغلال قصة النار فى ابراز عواطف الحب المتأججة فى صدر قيس كما استطاع حواراه مع ليلى فى المناجاة أن يكون قويا ومناسبا للموقف، وقادرا على إعطاء هذا الجو الذى نعرفه للحب العذرى العفيف فى البادية فى ذلك الزمن دون الإخلال بمقتضيات المسرح فهو حوار مباشر سريع قادر على الإيحاء بالشعر القريب من لغة الحياة .

ليلى

قيس

قيس

ليلى بجانبي . كل شيء إذن حضر

ليلى

جمعتنا فأحسننت . ساعة تفضل العمر

قيس

أتجدين ؟

ليلى

ما فسؤا . دى حديد ولا حجر

لك قلب فسله يا . قيس ينبئك بالخبر

قد تحملت فى الهوى . فوق ما يحمل البشر

قيس

لست ليلاى درايا . كيف أشكر وأنفجر

أشرح الشوق كله . أم من الشوق اختصر

ليلى

بنى قيس ما الذى .: لك فى اليد من وطر ؟
لك فيها قصائد .: جاوزتها إلى الحضرم
كل شىء لقيته .: صفت فى جيده الدور
أترى قد سلوتنا .: وعشقت المها الآخر ؟

قيس

غرت ايملى من المها .: والمها منك لم تغر
حب اليد أنها .: بك مصبوغة الصور
لست كاليد لا ولا .: قمر اليد كالقمر
ايملى (وقد رأت النار تكاد تصل إلى كم قيس)

ويح عيني ما أرى

قيس ؟

قيس

ليلى

ليلى (مشفقة)

خذ الحذر !

قيس (غير آبه إلا لما كان فيه من نبوى)

رب فجر سألته .: هل تنفست فى السحر
ورياح حسبتها .: جررت ذيلك العطر
وغزال جفونه .: سرقت عينك الحور

ليلى

اطرح النار يا فتى .: أنت غاد على خطر
لهب النار قيس فى .: كك الأيمن اتشر
قيس (مستوراً بعد أن رمى النار من يده)

وذئساب أرق يا .: ليل من أهلك الغير
أنت بي ومرغت .: فى يدى النساب والظفر

ليلى

ويح قيس تحرقت .: راحتاه وما شعر
قيس

أنت أجمت فى الحشى .: لاصع الشوق فاستعر
ثم تخشين جمرة .: تأكل الجلد والشعر

(يترنح قيس فى موقفه وتظهر عليه بوادر الإغماء)

فأنت ترى أن الحوار الذى جرى فى المناجاة السابقة بين قيس وليلى
حرار حافظ على نظام الشعر العربى فى أوزانه وقوافيه ، وإمكانه مع ذلك
استطاع أن يقترب من لغة الحياة اقتراباً يجعلك لا تحس بالوزن والقافية ، ولا
نظام القصيدة العربية . بل هو قادر على أن يجعلك تندمج وتنسى أنك تستمع
إلى شعر يخضع لقالب خاص ، وقد نشأ ذلك فيما نعتقد من قدرة الكاتب على
تمثل الموقف فى غير تكلف أو التواء ، كما استطاعت موسيقى شوقى أو قل براعة
شوقى فى سيطرته على العنصر الموسيقى فى الشعر وقدرته على استخدامه والتأثير

به ، استطاعت هذه البراعة أن تنسيك هي الأخرى أنك أمام شعر مرزون مقفى ،
على أن نسيانك لهذا الشعر لم يفقده قيمته الفنية التى لا بد وأن تعمل عملها وأن
تؤدى وظيفتها فى المسرحية الشعرية . فتمنصر الشعر ، وإن اقترب من لغة الحياة
لا يحوز له أن ينسى واجبه الأول الذى هو رفع الإحساس إلى مستوى الموسيقى ،
لأنه عندئذ بمثابة العدسة المكبرة أو المركزة التى تعمل على بلورة الموقف وتركيزه
عن طريق التصوير الشعرى من ناحية وعن طريق الموسيقى من ناحية أخرى .
والشعر المسرحى الجيد هو الذى لا يشترك أثناء قراءته أو سماعه بهذين العنصرين ،
ولمّا ينساب إليك تأثيرهما مع الموقف الدرامى انسياباً طبيعياً .

ولسنا نريد أن نزعّم بأن الحرار الشعرى عند شوقى فى هذه المسرحية كان
كله بهذا المستوى ، فالحديث عن الحوار فى المسرحية الشعرية موضوع جدير بأن
نفرد له بحثاً منفصلاً وهو عند شوقى كذلك جدير بالدراسة والاهتمام ، ولسكننا
مع اعترافنا بما فى حرار شوقى الشعرى من نقص ترجع أهم أسبابه إلى اعتماده
على عنصر القصيدة فى التأثير أكثر من اعتماده على انسياب الشعر واندماجه مع
المواقف الدرامية وانبثاق الأثر من كليهما معاً ، نقول مع اعترافنا بهذا العيب فإننا
نريد أن نسجل هنا أن شوقى قد استطاع فى بعض مواقف مسرحيته أن ينجح
فى التوفيق بين الحرار وبين المواقف التى يعبر عنها هذا الحوار . ونجاحه هذا
ناشئ ، على رغم خبراته المسرحية المحدودة من إحساسه باللغة وبراعته فى السيطرة
على العنصر الموسيقى فيها . وليس أدل على ذلك من أن جميع من حاولوا علاج
مشكلة الحوار الشعرى فى المسرحية ، والذين ما يزالون يبحثون عن خير الأساليب
وأصلحها للشعر المسرحى قد استفادوا من تجربة شوقى بل وسوف يستفيدون أشياء
وننتقل إلى الفصل الثانى من المسرحية فنرى شوقى منذ البداية يلجأ إلى
عنصر الغناء محاولاً أن يجد فيه وسيلة من وسائل التعبير التى قد تخفيه عن الإطالة

أو قد توفر عليه استطرادا هو في غنى عنه وعلى الأخص في المجال المسرحي الذي يحتاج إلى تركيز ، فظن أنه بهذه المقطوعات الغنائية التي يطالحنها في بداية هذا الفصل ، ظن أنه قد يستطيع أن يعطينا عن طريق الرمز بالغناء ما يوفر عليه الإطالة في العرض ويقصر الطريق إلى المشكلة الرئيسية .

وهذه الوسيلة كان من الممكن قبولها لو لم تزدهم هذه الأناشيد ازدحاما يجعلنا ننتبه إلى وجودها ، ونذكر بالشاعر وكأنه قد تكلف الاعتماد عليهما ، وآثر التمهيد بالغناء لأنه أيسر عليه وأقرب منا من الحوار العادي .

فترى في النشيدين الأولين جماعتين من الأبطال ، واحدة منها تمدح قيسا وتشيد بشعره ، والأخرى تذمه وتحقر مسلكه . يريد شوقي أن يوضح بذلك موقفين متناقضين لعرب البادية ، أحدهما ناظم على قيس يطالب بإهدار دمه لأنه شهر بليلى وانتهك الحرمات بما أشاع من قصص عن ليلى في الفلوات . والآخر يشيد بقيس وبليلى ، ويسمى الأول هزار الربوات ، والثانية أعف الفتيات .

ونحن نعرف السبب الذي دعا شوقي إلى هذه الوسيلة ، إنه يريد أن يعطيك رأى الجماعتين ممثلا أو مجسدا على المسرح . وكان من الممكن قبول هذا لولا أن الكاتب لم يلبث إلا قليلا حتى فاجأنا بغناء ثالث ورابع تنشد هما قافلتان تسيران في الصحراء ، وتردد الأولى هذا الغناء الديني السياسي الذي ينشده الحادي في قافلة متجهة إلى يثرب ، وتتغنى بالحسين بن علي ذاكرة فضله داعية له ولأنصاره . وتردد الأخرى نشيدا آخر يتغنى بحب ليلى ، ويذكر ما بينها وبين قيس ثم يرد اسم ليلى في النشيد فيصحو قيس من إغماءته على صوت هذا الحادي يغنى بإيلاه . ثم يقابل ابن عوف ويسأله قيس أن يتوسط له لدى ليلى فيقبل ابن عوف .

وعندنا أن هذا الغناء الكثير في بداية هذا الفصل أقرب ما يكون إلى الحشو ، ونحن لا نرفض الغناء في المسرحية الشعرية ، وإنما نرفض ألا يكون متصلا اتصالا مباشرا بجوهر الحدث ، وألا يكون بهذا الزحام الذي رأيناه في مطلع هذا الفصل . وإذا أنت قدثت عن مغزى هذا الغناء ، فلن تجد له أى اتصال بالموضوع الأساسى اللهم إلا هذه الصلة الواهية في أنه استطاع أن يوقظ قيسا من إغماءته عندما سددع هذا الأخير اسم صاحبه تتغنى به هذه القافلة المارة في الصحراء . وهذه النزعة الغنائية إن لم يكن لها المدلول الحى الأمين صرفت المؤلف عن الموضوع واضعفت من التطور المباشر نحو خط الفعل الرئيسى .

عل أننا يجب أن نذكر ، قبل أن نترك هذا الفصل إلى غيره ، أن شوقى قد وفق في نهايته توفيقه في نهاية الفصل الأول - وذلك بما أشاعه من عناصر الحركة والإثارة عقب مقابلة ابن عوف لقيس ، وما بعثته هذه المقابلة من مفاجأة سارة إلى نفس قيس ظهرت في عبارات مباشرة وناقذة ، وفي لغة سيطر فيها الموقف على الشعر والغناء .

لا تكشب ، وتعال يا قيس استرح . . مما تكابد في الهوى وتلاقى

قيس

هل أنت آس يا أمير جراحتى . . أم أنت من سحر الصباية راقى ؟

ابن عوف

بل من رواتك قيس من زمن مضى . . لم أخل قيس عليك من إشفاق

قيس

قل للخليفة يا ابن عوف فى غد . . من ذا أباح له دم العشاق

هدرت حكومته دمي فتحرشت . . بدم على سيف الجفون مراق

أبن عوف

أرضيتنى عند الخليفة شافعا

يا قيس ؟

لا والواحد الخلاق

بل عند ليلى فامض فاشفع لى لى . . . ليلى وناشد قلبها أشواق
جئها فذكرها الهود وحفظها . . . واذكر لها عهدى وصف ميثاقى
ليلى إذا هى أقبلت حقنت دى . . . كرمما ، وفكت يا أمير وثاقى

أبن عوف

الآن قيس اذهب فبدل حلة . . . وترد غير ثيابك الأخلاق
فالصبح تدخل حى ليلى قيس فى - . . . ركبي وبين بطاتى ورفاقى
قيس إلى زياد

أسمعت ما قال الأمير ؟ زياد ، طر . . . نحو الحمى بجناحى المشتاق
أذهب وسل أى أعز ملابسى - . . . من كل شامى وكل عراقى
واذكر لها فضل الأمير ، ولم تزل . . . نعم الأمير قلائد الأعناق
(يسير زياد نحو الحى بينما يتمسح قيس بابن عوف كالطفل)

شكرا لصنعك يا أمير . . . ودمت مقصود الرحاب
عجل أمير

(ابن عوف ضاحكا) : بل انتظر . . . أنسيت يا قيس الثياب

قيس

من مبلغ أى الحزينة أن عطفى اليوم ثاب
ومن البشير إليك يا . . . ليلى بقيس فى الركاب
اليوم أهلا بالحيا . . . و مرحبا بك يا شباب

ثم يأتي الفصل الثالث ، وهو فصل له أهميته لما يرى فيه من أحداث هامة تبرز المشكلة أمام المشاهدين وتعقدها ، ثم تحركها نحو المأساة ففيه من عناصر الإثارة الشيء الكثير ، فقد نجح في جذب اهتمام المشاهدين ، وفي تدليقهم بالآزمة الكبرى ، فعندما يصل ركب ابن عوف ومعه قيس إلى حى بنى عامر يوشك قيس أن يضمن عليه ولكنه يتشجع ويسعى قوم إلى التهجم على قيس ، غير أن المهدي أبا ليلي يتدخل ويصرف القوم عن قيس ، ثم يمتليء المسرح بهذا الصراع المادى الذى يتمثل فى الخطباء الذين اعتلوا المنابر يريدون الحط من قدر قيس واستباحة دمه ، وينتهى هذا الصراع بأن يكشف منازل وهو غريم قيس فى حب ليلي عن خبيثة نفسه ، وعما يضمه نحو قيس من حقد وغيرة ، فيبارزه زياد خلف المسرح ، ثم يموت بعدها منازل. وينتهى هذا المشهد ليظهر مشهد آخر يحاول فيه ابن عوف أن يؤدى المهمة التى جاء من أجلها ، وأن يحقق لقيس ما وعده به من التوسط له لدى المهدي أو لدى ليلي . ويشعر ابن عوف فى مواجهة المهدي بالآمر ، فيترك المهدي الأمر لليلي فلا تفكر ليلي طويلا فى هذا الأمر ، بل ترفض وتقبل الزواج من ورد الذى كان قد جاءها خاطبا . وينصرف قيس مخيبا قد اعتراه أو أوشك مس من جنون.

وينتهى الفصل بهذا الصراع النفسى السريع الذى تعانى به ليلي حين تقدم على التسرع فى رفض قيس .

وعلى الرغم مما فى هذا الفصل من حركة دائبة ، وعلى الرغم مما أداه من إثارة لعواطف الجمهور فإن فى بعض نواحيه ضعفا ظاهرا ، فتمد بالغ شوقى فى هذا الصراع المادى الذى يطالعك فى أول هذا المشهد ، والذى يتمثل فى خطب الخطباء من بنى عامر والذى ينتى بقتل منازل قتلا يبدو مفتلا إذا قدرنا كيف قتل على هذه الصورة بين قومه وقبيلته دون أن تنقام لذلك ضجة خطيرة بين الحى ، ودون

أن يشير المؤاف إلى ما يقنعنا بالضرورة التي انتهت حياة هذه الشخصية .

ولعلك تلاحظ كذلك أن شوقي قد اختصر في نهاية هذا الفصل الصراع النفسى الذى كان لابد أن تمانيه ليلي في مثل هذا الموقف، وذلك عندما عرض عليها البت في أمر زواجها من قيس . كنا نتوقع صراعا أعنف من الذى قدمه إلينا شوقي ، كنا ننتظر نفسا تتمزق بين عاطفتين جارفتين ، وكنا نحب أن نشهد آثارا حية لهذا الصراع ، آثارا مجسدة على المسرح . فقد كان مثل هذا الصراع فى الحقيقة جوهريا لأنه الفاصل والموجه للأساة ، فلما نستطيع أن نفتنع بضرورة رفض ليلي لقيس إلا إذا كان هذا الرفض أمرا لا مفر منه ، وتحقيق ذلك لا يكون بأن تأخذ ليلي قرارها هكذا فى لحظة خاطفة ، وإذا صح أنها اتخذت قرارها فى لحظة خاطفة ، فما كان يجوز أن يكون أثر هذا القرار فى نفسها سريعا هو الآخر وخاطفا ، كنا نتوقع أن تبرز لنا ليلي اتخاذها لهذا القرار فى شكل صراع نفسى أعمق وأغزر وأكثر إيجاء وتعبيرا من هذا الذى رأيناه ، وألا تكون الأحداث وحدها هى المعبرة عن هذا الصراع ، وإنما نريد أن يكون ما يعتلج فى صدر هذه الشخصية الإنسانية التى تتعذب فعلا بازرا واضحا هو الآخر .

ثم يفاجئنا الفصل الرابع بمنظر من مناظر الجن فى الصحراء يقابلهم قيس ، وهو هائم على وجهه ، ومن بين هؤلاء الجن الأموى شيطان قيس . فينشأ بين قيس وبين هؤلاء حديث ، ويحيط به الجن من كل جانب ، ثم يسأل قيس شيطانه عن ديار بنى ثقيف التى تسكنها ليلي فيهديه شيطانه إليها . ثم يلتقى قيس بليلى بعد أن يهتدى إلى مكانها ، وبعد أن يقابل وردا زوجها الذى يحسن استقبال قيس ويمهد لهذا اللقاء . وبعد لحظات من لقاء قيس بليلى نرى قيسا وهو يحاول الفرار بليلى التى ترفض رغم حبها له ، فيثور قيس ويهجرها

وتتعدد الأمور من جديد ، ويشتد بأس ليلى وحزنها ، ويقوى صراعها النفسى ويشتد ثم تحدث المأساة من وراء الستار فتموت ليلى كمدا وحرمانا .

ولقد كان أمام شوقى فى هذا الفصل مجال كبير لعرض الصراع النفسى وتحليله ، ولكنه يؤثر أن يمر على ذلك مروراً سريعاً غير آبه لما يمكن أن يحدثه مثل هذا الصراع من تأثير ، كما أنه استعان فى بداية هذا الفصل بمؤثرات أسطورية قديمة عندما عرض علينا مشهد الجن ، وعندما أصر على أن يجعل شيطان الشاعر مسألة مجسدة ، وللرمز بالأساطير مكان فى المسرحية الشعرية لو أنه أحسن استخدامه ، وجاء من أجل تحقيق غرض أساسى يمت للحدث الأصيل بقراءة وثيقة أكيدة . أضف إلى هذا أن الجن كما قلنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب شخصيات مسرحية رديئة يصعب ظهورها على المسرح ، ويتلافى المخرجون المحدثون الآن إبرازها . كما أن القارئ كثيراً ما تساءل عن الصلة بين موضوع المأساة وبين هذا الحديث الذى أجراه المؤلف عن ألسنة الجن عند ظهورهم ، وعن قصة سليمان . وكل هذه أشياء خارجية عن جوهر الحدث الأصيل ، ومن شأنها ، عندما تشغل بها ، أن تصرفنا عن جوهر المأساة ، وعن نواحي العمق الإنسانى فى صراع شخصياتها . وحبذا لو كان المؤلف قد أخلص لهذا الصراع الإنسانى ، وترك الاهتمام بالنواحي الأخرى .

أما الفصل الخامس فإنه يبرز مصرع قيس ، ويرينا على أى وجه سيتحقق مصير البطل المحتوم . فيفتح الستار فى هذا الفصل عن قبر ليلى على سفح جبل التوباد فى طريق عام ، ويرى بعض القوم يهيلون التراب على القبر ، ويرى المهدي وورد وبعض فتيان الحى ، وجميعهم باك حزين ، ويظهر منظر العزاء ، قوم منصرفون وقوم معزون ، ثم يقبل الغريص وابن سعيد وأمين وسعد ويشيرون فى حديثهم عن موت ليلى .. ويتنى الغريص نشيد الموت ، ثم يقبل قيس ويقابله

بشر فيعزيه هذا الأخير ، ويفاجأ قيس بالنبأ ، فيغمى عليه عند قبر ليلي ، ويبيكها ، ويرثى ليلي ثم يحتضر عند القبر ويموت .

وعندنا أن هذا الفصل أكثر الفصول ضعفاً ، وذلك لأسباب كثيرة وأهمها هذا الموت المفتعل الرمزي الذي انتهى إليه قيس ، الأمر الذي يضطر فيه ممثل الشخصية أن يبذل جهوداً جبارة حتى يقنع الجمهور أن موته قد جاء طبيعياً ومقبولاً ، والذي يضطر فيه مخرج الرواية أن يظهر لك قيساً ، حتى وقبل معرفته نبأ الموت موت ليلي ، يظهر لك قيساً شخصية محطمة منهارة لم يعد يربطها بالحياة غير خيط رفيع جداً حتى يتيسر لمشاهد المأساة أن يقتنع بموت قيس ، وإلا ، فإننا لو اعتمدنا على شوقي وحده لما أستطعنا أن نرضى في بساطة عن هذه النهاية المبتورة المفتعلة.

أضف إلى هذا أن شوقي قد اعتمد في هذا الفصل أكثر من أى فصل آخر على عنصرى الغناء والقصيدة الشعرية، وهى هنا مؤثرات تكاد تكون خارجية. فقد آثر أن يشيع جواً من الحزن ومن رهبة الموت في بداية هذا الفصل فلم يجد من وسيلة غير هذا النشيد الذى غناه الغريض ، وغير هذه القصائد الطويلة التى يتحدث فيها الشاعر عن الموت وعن القبر . وهى قصائد قد تكون جيدة من الناحية الفنية ، وهى من غير شك ناجحة في قدرتها التعبيرية والغنائية . غير أن الاعتماد على مثل هذه المؤثرات وحدها مسألة تخرجنا عن جوهر الشئ وأصله، فللفن المسرحى طاقته وخامته وجوانبه التى يعنى بها أكثر من غيرها ، وأدواته التى هى أولى بالاستخدام من أدوات فنون القول الأخرى كالقصيدة أو الأغنية. على أن الشئ الذى يجب أن نذكره في نهاية هذا التحليل أن شوقي قد سجل تطوراً فنياً في هذه المسرحية إذا قيست بالمسرحية التى سبقتها وهى

مسرحية « مصرع كليوباترة » ويظهر ذلك التطور الفني في هذه المسرحية في بعض نواح ؛ منها تقسيمه الفصول ، وقدرته على إثارة الحركة ، واجتذاب الجمهور . على أننا مازلنا رغم هذا التطور الفني نعاني في هذه المسرحية من تجربة المؤلف المحدودة وعدم قدرته على عرض الازمة والتطور معها نحو المأساة تطورا يحقق الحتمية والضرورة ويوقفنا موقف المقتنعين أمام نهاية لامفر منها ، كما نعاني كذلك من فتور شخصيات المسرحية وعدم توافر التعقيد الفني والعمق الإنساني اللذين نلشد هما دائما في شخصيات المآسى الشعرية الخالدة .

شخصيات المسرحية :

ويجربنا ذلك إلى الحديث عن شخصيات المسرحية وعن الأسباب التي جعلت بعض شخصيات هذه المسرحية تسم بالضعف وتوصف بأنها لم تبلغ من نفس الكاتب التعقيد الفني والعمق الإنساني المنشود . السبب في اعتقادنا يرجع إلى أن شخصية كشخصية قيس قد أحاطها المؤلف بكثير من الحوادث التي أخرجت الشخصية إلى نطاق الضعف المسرحي وجعلتها تظهر غير منسجمة ، بل قد تبدو أحيانا حين القارئ شخصية مستحيلة وذلك لما يعتريها من شذوذ ولما يتورط فيه المؤلف من مبالغة عندما يغلو في تصوير هذه الشخصية فيخلع عليها هذه السمات الغريبة التي تجعل قيسا يظهر في صورة العاشق المتهافت النهار الذي يصيبه الأغماء بين لحظة وأخرى ، وعند أيسر الصدمات ، ونحن لا ننكر على بطل من الأبطال أن يكون شخصية ضعيفة النفس منهارة ولكننا نعتب على الكاتب أن يكون هذا الأنهار غير مدعم على أسس نفسية واجتماعية واضحة التأثير في الشخصية ، وألا يكون ذلك التدمير في الشخصية نتيجة حتمية لما وقعت تحت تأثيره من صدمات وألا يكون الصراع النفسي من

النضج والوضوح بحيث يؤدي إلى هذا الضعف الذي يريد الكاتب أن يعالجه . أما أن يجعل شوقي هذه العناصر الغريبة الشاذة وحدها محور الشخصية بطله المسرحية فهذا مالا نوافقه عليه .

وسبب آخر من الأسباب التي جعلت قيسا يخرج إلى هذا النطاق المسرحي المحدود أن شوقي قد اعتمد في تصوير نموذجه البشري وإبراز ملامح هذا النموذج على الجانب السطحي ، أو قل الجانب الخارجي . فقد اهتم شوقي بناحية النبوغ الشعري في بطل مسرحيته ، وجعل النبوغ عنده يتركز في عبقريته الشعرية دون أن تتصل هذه العبقرية الشعرية بمأساة البطول ، فليس ثمة صراع واضح بين هذه العبقرية الشعرية وبين مجتمع الشاعر أو حياته . وبمعنى آخر لم تكن عبقرية الشاعر الشعرية سببا في تعقيد أزمته وفي الوصول بالبطل إلى هذه النهاية المحتومة .

أما شخصية ليلى فكانت أقرب إلى السلامة والصحة من شخصية قيس ، فلم تبجن ليلى كما جن قيس ، ولم تصب بإغماء عند كل صغيرة وكبيرة كما كان يصاب قيس ولم تشرد في البادية هذا التشريد ، وإنما اتخذ لها المؤلف موقفا معتدلا ببعض الشيء فهي عاشقة يقف أمام هواها عائق قوى من التقاليد التي تحرص عليها حرصا على حجبها ، ويظهر منها هذا الصراع في التردد بين عاطفتها ، فأحيانا تنسى تقاليد مجتمعتها ، وتخلص الهوى لقيس ، وأحيانا تنغمس في جو الأسرة والقبيلة ويتيقظ في نفسها شعور قوى بالحرص على التقاليد فيقال عنها أحيانا :

ليلى على دين قيس . . . فحيث مال تميل
وكل ما سر قيسا . . . فعند ليلى جميل

وتقول في مناسبة أخرى :

« ... إنه منى القلب أو متهى شغله ،
« ولكن أترضى حجابي يزال وتمشى الظنون على سدله ،
« ويمشى أبى فيغض الجبين وينظر فى الأرض من ذله ،
وتصحو أحياناً على الحقيقة المؤلمة ، حقيقة الصراع التى تعانيه ، ويعانيه
قيس معها فتقول:

كلانا قيس مذبوح .: . قيل الالب والام
طعينان بسكين .: . من العادة والوهم
وقد يبرز الصراع النفسى عندها فى بعض لحظات ، وتتنازعها عوامل
متضاربة عندما تصطدم عندها العاطفتان فتقول:

رباه ما ذا قلت ؟ ماذا كان من .: . شأن الأمير الأريحي وشانى ؟
فى موقف كان ابن عوف محسناً .: . فيه ، وكنت قليلة الإحسان
قالوا : أنظري ما تحكمين ، فليتنى .: . أبصرت رشدى أو ملكت عنانى
ما زلت أهذى بالوساوس ساعة .: . حتى قتلت اثنين بالمسديان
أما شخصية المهدي فهى الشخصية التى برز فيها عنصر التكامل واضحاً ، فلم
تستبد بها صرامة البدو والتعصب لتقاليد قومه تعصباً يجرده من عاطفته الإنسانية
ومن إشفاقه الطبيعى لموقف ابنته ، فبينما تراه محافظاً على التقاليد مقدرأ
لالتزاماته نحو مجتمعه تراه فى الوقت ذاته مهجاً لابنته ولقيس مراعيها لما يقعان
تحت تأثيره من العذاب والالام ، ويتمنى لو كان بيده أن يحقق لابنته ما تصبو
إليه نفسها ، ويكره أن يورطها فى أمر قد يعذبها أو يشق عليها:

أأظم ليلي ؟ معاذ الخنسان .: . متى جار شيخ على طفله

كما أنه لم يستطع أن يخفى حبه لقيس وعطفه عليه على رغم ما قد يبدو من صرامته أحيانا فتراه في الفصل الأول متعاطفا معه ، يتلطف إليه ، يحب شعره ولكنه يخشى منه أن يחדش عرضه أو يبلط سمعة ابنته فيقول له :

أبا المهدي عزفيت .: ويا بورك في عمرك
أراني شعرك الويل .: وما أروى سوى شعرك
كما لذ على السكره .: كلام الله للشرك
ويقف من قيس مرقفا كريما عندما يحاول بعض قومه أن يفتكروا به أو يقتلوه فيقول :

لا — دم قيس لا تقر به .: يكفيه منا أننا نخيبه
ونصرف الأمير عما يطلبه

على أننا نعود فنقول إن تصوير شوقي لشخصيات مسرحيته كان كما قلنا ، وبصفة عامة تصويرا بسيطا لا يبلغ خد التعمق والتحليل والدراسة لنماذج بشرية تجعل لشخص مسرحيته نوعا من التمييز الإنساني بمعنى أن تخفى كل شخصية وراءها كائنا من نوع خاص يمثل صورة لإنسان يحتفظ بيننا بإنسانية وتظل هذه الصورة حية بعلامتها مستقلة بفرديتها .

ومع ذلك فحسب شوقي بعد كل هذا النقد الذي أجملناه في هذه الصفحات أن مسرحيته هذه ما تزال حتى اليوم ، على رغم هذه الهنات تلقى نجاحا على المسرح ، وذلك لأن موضوعها إنساني متصل بتاريخ العرب ، وأن فيها لونا محببا إلى جمهورنا وأن في شعرها من الموسيقى والتعبير ما يعوض المستمع أو المشاهد عن العمق في التحليل ، والاتساع في تصوير الشخصيات ، والقدرة على السبك الدرامي للآزمة والأحداث .

ليلى والمجنون في الأدب الفارسي

قبل شوقي بعدة قرون عالج الأدب الفارسي موضوع ليلى والمجنون ، وقد طرقة أكثر من شاعر وكاتب وصار من القصص المشهورة والمتداولة في أدبهم وقد كان لشيوع هذه القصة في الأدب الفارسي ما جعل المجال مفتوحاً أمامها للانتقال الى الأدبين التركي والأردني .

وستعرض هنا لأشهر عمل أدبي في الأدب الفارسي . ونحاول تلخيصه وتحليله ومقارنته بالنص العربي القديم .

قصة ليلى والمجنون لنظامي الكنجوى^(١)

اخترنا منظومة نظامي الكنجوى لشهرتها وتكاملها ولالتزامها بالأصول العربية للقصيدة ، وقد نظمها نظامي عام ٥٨٤ هـ بعد أن صدر له أمر من حاكم شروان المسمى « أخستان بن منوجهر » وقد استطاع الشاعر أن يقدم عمله للحاكم بعد أربعة أشهر من صدور الأمر له . وقد اشتملت المنظومة على أربعة آلاف وخمسمائة بيت من الشعر .

ولم تكن هذه هي المنظومة الوحيدة التي نظمها الكنجوى فله مجموعة من القصص التي يصفونها بأنها رومانسية الطابع ، كما نظم خمس منظومات عرفت باسم « بنج كنج » ومعناها الكنوز الخمسة ، اشتملت على ما يقرب من عشرين ألف بيت من الشعر ، ومن بين هذه المنظومات الخمس هذه المنظومة التي ندرسها الآن وهي منظومة « ليلى والمجنون » .

تبدأ المنظومة بمقدمة طويلة في التوحيد ومدح الرسول ﷺ ، ثم يتحدث الشاعر بعد ذلك عن سبب نظمه للقصيدة ، كما تشتمل المقدمة على النصح

(١) رجعنا في هذه المنظومة الى كتاب « الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية » للدكتور محمد غنيمي هلال . وإلى ما جاء بشأن هذه القصة للأستاذ الدكتور عبد النعيم حنين في كتابه : « نظامي الكنجوي شاعر الفضيلة » وكذلك إلى كتاب : « دراسات في الأدب المقارن » للدكتور بديع محمد جمعة .

والموعظة لابن الشاعر محمد ودعا فيها إلى التعفف وتجنب التزلف والاقتراب من الملوك وملتقهم . ودعا إلى شغل الفراغ بقراءة الشعر التي هي أجدى الوسائل في شغل فراغ الإنسان . وهكذا سائرت المنظومة بهذه المقدمة ما اعتاد شعراء إيران أن يقدموا بها أعمالهم .

أحداث القصة كما وردت بالمنظومة :

ثم تحكى المنظومة قصة ليلي والمجنون فتروي أنه كان هناك ملك عظيم من بني عامر اشتهر بين العرب بكرمه الوفي ، واستقباله للناس يستضيفهم ويكرم وفادتهم . وكان هذا الملك عقيماً لا ولد له فسأل ربه أن يهبه غلاماً يخلفه ويحمل اسمه من بعده ، فاستجاب له ربه ووهبه « قيساً » فأحتفى به أبوه وهياً له من أسباب الرعاية والعناية ما جعله ينعم بطفولة سعيدة .

وحين بلغ الطفل سن العاشرة أرسله أبوه إلى مكتب من مكاتب التعليم حيث كانت عادة الأسر الكريمة في ذلك الوقت أن ترسل أبناءها إلى أحد المكاتب يتلقون مبادئ التعليم . وهناك التقى قيس بأترابه من أبناء وبنات هذه الأسر ، وكانت من بين رفيقاته في الدراسة ليلي التي تعرف بها قيس ونشأت بينه وبينها علاقة زمالة ومودة توطدت مع الأيام ، ثم ارتقت هذه العلاقة حتى انتهت إلى مرتبة العشق الذي تمكن من قلبي الفتى والفتاة حتى صارا لا يملكان له دفعا . وكلما نما هذا الحب ازدادا به فرحاً وتعلقاً . ولم يكن هذا الحب ليخفى على أقران الصبي والصبية ، فقد لفت نظر رفائهما في المكتب وشاع بين الجميع ، وأصبح حديث الرفاق جميعاً . ومع الأيام أخذت الألسن تتناقل قصة العاشقين فلم يعد حديث الرفاق وحدهم ، بل صار حديث الناس في كل مكان ، وكلما زاد الحديث وتكاثر ازداد قيس تعلقاً بليلاه ، وزاده هذا التعلق إمعاناً في الوجد . ثم أخذ كل ذلك شيئاً فشيئاً يؤثر في تصرفاته واتزان عقله وبعض سلوكه ، وظهرت عليه مخايل غير عادية

جعلت رفاقه بلقبونه بالمجنون .

ولم يكن يسيئه هذا من رفاقه بل كان يسعده أن يلقب بالمجنون ، يبتهج بهذا اللقب ويزيده استغراقاً في تولهه بليلى ، وفي تصرفاته الشاذة .

شعر أهل ليلى بحرج شديد بعد أن كثرت الشائعات وترددت في كل مكان ، وصارت حديث الغادي والرائح ، فلم يعد ثمة أحد إلا ويتحدث عن حب ليلى للمجنون ، وشدة تعلق قيس بها . ووجد أهلها تجنباً للقليل والقال وإثارة للراحة - أن يمنعوا ليلى من الذهاب إلى المكتب والاتصال بقيس أو تقابله . فربما أثمر بعدهما في إخماد نار الحب ، أو لعل ذلك يعينهما على نسيان ما يعتلج في صدريهما من اللوعة .

فكانت الفرقة بين الحبيبين هي الطامة الكبرى ، فما كاد قيس يعلم بانقطاع ليلى عنه حتى جنّ جنونه ، وصار لا يهدأ له بال ولا يقر له قرار ، وترك المدينة وأخذ يجول في الوديان والقفار ، يتلوى من وجع الفراق وآلام الغربة الروحية التي كان يعاني منها معاناة حادة ، ثم أخذت تفيض عنده في أشعار مليئة بمشاعر الأسى والحزن وتفيض بالجوى واللوعة ، وتنساب رقيقة عذبة شديدة التأثير . وتصدر عن روح هائمة شفاقة أوشكت أن تخرج عن إطارها الإنساني المثقل إلى كيان آخر أخف وزناً وأكثر نورانية وإشراقاً يقول لها في إحدى اشعاره :

« يا شمع أسرار الروح ، رفقا بفراشة روعي حتى لا تحرق بنارك ، أنت الدواء لدائي ، والمرهم لجرحي ، قد إصابتنا العين ففرقتنا . »
ويقول :

« يا ربّ بعزة ربوبتك ، وجلال ألوهيتك ، اجعلني أبلغ أقصى درجات العشق حتى يبقى حبي بعد فنائي .. امنحني النور من عين العشق ، ولا تحرمني منه ابداً ، ولو أنني سكرت من شراب العشق . إلا أنني أدعوك أن تجعلني أكثر عشقاً من هذا ما دمت حياً . . . إنهم يقولون خلّص نفسك من

العشق وأبعد عن قلبك حب ليلي ، فيارب هبني - في كل لحظة - ميلاً أعظم
إلى ليلي ، وخذ ما بقي من عمري ، وزده من عمرها . »

وهكذا بدأ الحب يهبط إلى أعماق الروح ويتغلغل في الكيان ويصبح
جزءاً من حياة قيس بل هو حياته وأمله وأقصى ما يصبو إليه ، وصار مفعماً
بإشراق روحية عذبة ترى في الحبيب ذاتاً عليا يقدمها بروحه وعمره .

ومع شدة الوله وعذاب الفراق حاول أبوه أن يخطب إليه ليلي لعله يتوب
من رشده ، ويعود إلى صوابه ، ووافق الأهل على ذلك ، وتوجه والد قيس
إلى ديار ليلي ومعه جماعة من أهله ، وطلبوا يد ليلي إلى قيس ، ولكن والدها
لم يستطع أن يجيئهم إلى طلبهم قائلاً :

« إنه يظهر الجنون فلا يليق بنا أن نصاهر مجنوناً »^(١)

ثم قال لوالد قيس :

« أنت تعرف كيف يتبع العرب العيوب ، فماذا يقولون لو أنني أقدمت
على هذا الأمر ؟ من الأفضل أن تدع الحديث عن هذا الموضوع ، ولا تحاول
التحدث فيه بعد الآن . »^(٢)

ولما لم يجد والد قيس فائدة اتجه إلى ولده وأخذ يرجوه أن ينصرف عن
عشقه الذي لا جدوى فيه إلا العذاب وسوء السمعة وإرهاق البدن والروح
ولكن قيساً كان لا يسمع إلا ما يدعو إليه قلبه ، وكان العشق قد ذهب بعقله
فلم يأبه بكلام والده وسأل ربه أن يزيده تعلقاً بليلى وعشقاً لها .

وحاول الأب أن يلجأ إلى حيلة أخرى ، وهي أن يخرج مع ابنه إلى
الحج ، لعل تلك المرحلة وما فيها من طواف حول الكعبة ينسيه ما هو فيه من
عذاب ، ويسأله أبوه أن يتعلق بأستار الكعبة . وأن يطلب لنفسه الخلاص ،

(١) ، (٢) دراسات في الأدب المقارن للدكتور بديع محمد جمعة ص ٢٦ ، ٢٦٣

فما كان منه إلا أن طلب من ربه أن يبلغ به أقصى درجات العشق حتى يبقى حبه بعد فنائه ، وسأل الله ألا يحرمه من هذا الحب أبداً .

ولما فشلت جميع الحيل لم يجد أهل ليلي من سبيل إلا أن يرفعوا الأمر إلى الحاكم يشكون من تغني قيس الذي لا ينقطع بليلي وجمالها وإصراره على التردد على حبيها ، فأمر الوالي بإهدار دمه . . وعندما علم والد قيس بإهدار دم ولده تملكه الجزع والضجر ، وأخذ يبحث عن ولده من كل مكان حتى التقى به وحاول أن يثنيه مرة أخرى عما هو فيه فقال له قيس رافضاً :

« ما دام الأمر قد خرج عن نطاق اختيارنا ، فإن تغيير الحال ليس من شأننا » ثم يفصح عن ذلك أكثر فيقول :

« ماذا أفعل ، ومالي في أمري اختيار ، إنني رهين القدر الذي تفضل معه كل الحيل ، لو خُيِّرَ القمر لم يَرْمَ عن أوج كما له ، إنكم تلوموني في البكاء ، وهو شأن المبكين ، إنني أخاف أن أضحك ، فأحترق بضحكتي ، كما يحترق السحاب بضحكات البرق . إن العاشق لا يهرب السيف ، إذ لا ينال السيف من رأسه وإن نال منه فسعادة الآخرة . »^(١)

أما ليلي فقد ظلت هي الأخرى - برغم كل هذه المحاولات - حقيظة على العهد ، تصبر على وجع ، وتتلهف إلى لقاء حبيبها ، وتسعى ما واتها الفرصة لرؤيته وتتبع أخباره ، وكانت تخرج أحياناً لتفتش عنه وترقى إلى أعلى الهضاب أملاً في أن تراه من بعيد .

وكان المحبان يستعينان على البعد والحصار المضروب حولهما بالتراسل سراً ، يستعين قيس بأحد أصدقائه ممن يستطيعون دخول الحي فيحمله رسالة إلى ليلي ، وكذلك كانت ليلي تستعين بإحدى الإماء المحيطات بها لكي تحملها رسالة إلى قيس ، وكانت الرسائل المتبادلة بين العاشقين تكتب

(١) المرجع السابق .

بالشعر ، فقد كانت ليلى تنظم الشعر قبل قيس غير أن شعر ليلى لم يبق فيه الكثير ، في حين كانت أشعار قيس كالنار المشتعلة تتوقد حباً ، تردها الأحياء ويتناشدونها .

وفي تلك الأثناء يقع شاب اسمه « ابن سلام » في حب ليلى فبينما هي في بستانها تتنزه اذا بشاب من بني أسد من ذوي الجاه والفضل تقع عينه على ليلى فيعجب بها ويرسل من طلب يدها من أبيها فيسرع الأب بالقبول ، ولكنه يرجو الشاب أن يتمهل قليلاً حتى تبرأ ليلى من سقم أصابها .

عندئذ يلتقي قيس بأحد وجهاء العرب وأصحاب السطوة والسلطان اسمه نوفل فيطلعه على قصته فيعده نوفل بالمساعدة والسعي من أجل لم الشمل بينه وبين ليلى .

جهز نوفل نفسه لهذا الأمر وأرسل رسولاً من قبله إلى والد ليلى ، وحذرهم بأن الحرب واقعة بينهم وبينه إذا لم يوافقوا على زواج ليلى من قيس . ورفض أهل ليلى هذا التهديد وقامت الحرب بين نوفل وقوم ليلى ، وسخنت الحرب واشتدت بين الطرفين ، واستعان نوفل بجيش كبير استطاع به أن يهزم أهل ليلى ، وأن يوقع والد ليلى في الأمر ، ومع هذا ظل والد ليلى رافضاً زواج ابنته من قيس . ولكنه أخذ يتضرع وهو في سجنه لنوفل أن يفك قيده ويطلق سراحه . وأخيراً قبل نوفل تضرع والد ليلى واعتذر لقيس .

ولكن قيس الذي لم تهدأ ثائرته لم يشأ إلا أن يتوجه إلى الصحراء يهيم على وجهه ويواصل الانتقال بين وهادها ونجوعها يتخبط من الشوق ، ويناجي كل شيء يراه ويثبه أشجانه .

أما ليلى فقد أرغمها أبوها وأهلها على الزفاف إلى ابن سلام ، وخضعت وأذعنت ، لا حباً في الزوج ، ولكن خضوعاً للتقاليد الصارمة المفروضة . ويتشابه الموقف هنا بالموقف في رواية شوقي فيتعذر على ليلى إرضاء زوجها وتمكينه من حقوقه ، وكلما حاول الزوج استرضاءها تصده ليلى

معلنة أنها أقسمت ألا ينال منها ما يريد حتى ولو أراق دمها بسيفه .

أما والد قيس فقد ألح عليه المرض الذي كان قد أصابه من شدة حزنه وكمده على ولده ، فوافته المنية بعد أن ذوى عوده وأسلم الروح .

وبقي قيس في الفلوات لا يغادرها ، ولكنه مرّ ذات يوم بديار ليلى فوجد ورقة قد كتب عليها اسمه واسم ليلى فإذا به يمحو بظفره اسم ليلى من الورقة ويبقى على اسمه وحده ، وعندما سأله لماذا فعلت هذا ؟ فيجيب : لقد صرنا قلباً واحداً ، فيكفينا اسم واحد .

وكان لقيس خال اسمه : « سليم العامري » أراد يوماً أن يتفقد حال قيس وهو شريد في الفلوات فشق عليه ما رآه من حال قيس حين وجده بين الوحوش قد اسود وجهه من لفحات الشمس ممزق الثياب شبه عار منها ، فأحضر له خاله الشواء وبعض الطعام فأبأها وألقى بها طعاماً للوحوش .

وفي تلك الأثناء كانت ليلى قد برّحَ بها الشوق فطلبت من أحد الشيوخ أن يرتب لها في الخفاء لقاء مع قيس ، ونجح الشيخ في ترتيب اللقاء ، وهنا تصف المنظومة اللقاء في صورة رائعة حين يأتي قيس محاطاً بصفيين من الوحوش يحرسانه ، ودخل كأنه الملك إلى مكان اللقاء في مزرعة نخيل وارفة الظلال كثيرة الإثمار تكاد تمس رؤوس نخيلها السماء كما يقولون ، وعلى الأرض بساط من السندس . ويجلس قيس في انتظار قدوم عشيقته وتعلم ليلى بقدوم قيس فيسرع إلى المكان وتجلس إلى عشيقها وأخذتا يتناجيان . وكان مما قاله قيس لحبيبته :

« انت الربيع ، والمجنون يبكي في إثرك بكاء السحب على رياحين الربيع ، ويهيم البلبل من هدى الورد كما يهيم المجنون أسى حين ينأى بعيداً عنك ، إن عيني أكثر ثملاً من نرجس هذه العيون ، كما أنني أتلوى وجداً كذوائب شعرك : وأقطف تفاح ذقنك ، وأجني رمان صدرك . . وأجعل ورد خدك بنفسجياً بقبلاتي . »

ومرّ اللقاء كأنه لحظات ، وعاد قيس الى الفيافي يذرعها طولاً وعرضاً ،
وهناك التقى قيس بفتى اسمه (سلام) ، كان هو الآخر عاشقاً أخذ يبحث عن
قيس حتى وجده وأخذ يستمع إلى اشعار قيس ويسجلها ، ثم حاول نصحه
بالابتعاد عن ليلى والتمسك بالعقل فأجابه قيس بقوله : « لا تظن أنني ثمل ،
وأني صريع الهوى ، بل أنني سيد مملكة العشق ، لقد تجردت من أسباب
المادة وربقة الشهوات ، وتخلصت من أوشاب النفس ، ورددت سوق الهوى
كاسدة ، فالعشق الطاهر خلاصة الوجود ، والعشق نار أنا لها عود ، فإذا
وجدت الطريق لصحبتني فأقصر لسانك عن الطعن في أمري ، ولا يليق أن
تصوب سهام ملامتك لإنسان ، على غير علم بالمرمى » .

وهنا ترتفع لغة قيس لغة العشق العادية وتسمو إلى لغة أخرى تلتقي فيها
روح العاشق بالروح الأعلى ، ويتجرد فيها العشق من ربقة الشهوات ،
وتتخلص النفس من أدرانها ، وتصفو بعد أن تتطهر على نار العشق فتتصهر
وتتحول إلى نور . وهكذا يتحول العشق إلى صوفية رائعة ، وهذا هو جوهر
الخيطة المتصل على طول المنظومة والذي يميز روحها العامة ويحول مضمونها
من العشق العفيف إلى صوفية خالصة .

وبعد فترة لم تطل ، مات زوج ليلى قبل أن ينال منها ما يريد ، وظلت
ليلى ينال منها الوجد ، ويزيد عليها الكمد ، ويشد بكاءها على قيس ،
وتبقى أسيرة حزنها ووحدتها وخصوصاً بعد أن أصبحت ليلى بعد موت
زوجها ، وكانت عادة العرب أن تحتجب الزوجة فترة عامين في دارها لا
تبرحها بعد موت زوجها - فكان احتجابها سبباً في مرضها الذي أخذ يشتد
عليها وحين واتها المنية نادى أمها وَحَمَلَتْهَا رسالة إلى قيس بأنها أخلصت في
حبه إليه وقدمت روحها قرباناً للعشق .

ويعلم قيس بموت ليلى فيهرع إلى قبرها ويظل منحنياً عليه يبكيها ويبلل
القبر بدموعه ، وبقي كذلك حتى تخلص من أسر الجسد فصعدت روحه

مندفعة صوب معشوقته حيث يلتقيان في عالم الصفاء والبقاء بعيداً عن هذا العالم : عالم الهوان والفناء .

وقد رآهما زياد صاحب قيس بعد موتهما في منامه ، فرأى « روضة مزدانة تشرق بها جوانب العالم ، وتكثر بها الأشجار الباسقة . . . ووسط هذه الروضة ملكان قد استويا على سرير منصوب على حافة ماء ، ومفروش بديباج كديباج الجنة جمالاً . وقد ارتدى الملكان من رأسيهما حتى الأقدام لباساً من نور . وعلى أكفهما كتوس الخمر وأمامهما الربيع »^(١) .

وجوه المقارنة بين الموضوعين العربي والفارسي :

لا نظن أن المقارنة تكون علمية أو مجدية إذا أجريناها بين مجنون ليلي لشوقي وبين منظومة نظامي الكنجوي . وذلك لأننا في هذه الحالة ؛ نكون قد عقدنا المقارنة بين فنين أديين مختلفين : بين مسرحية ومنظومة ، وكلاهما يختلف عن الآخر طاقة وخامة وتعبيراً ، فلكل منهما إطاره الفني ، ومجاله التعبيري الذي يختلف عن الآخر . هذا بالإضافة إلى أن قضية التأثير أو التأثير غير مؤكدة هنا بين شوقي ونظامي ، وليس لدينا أخبار ثابتة على أن شوقي قد تأثر بالنظامي ، وشواهد الحال تقول إن ثمة اتجاهين مختلفين فينما يحافظ شوقي على الموضوع القديم كما هو تقريباً ، وي طرح من خلاله قضية الغزل العذري بكل تقاليده القديمة وينشأ عنده الصراع بين قوتين إحداهما عاطفة الحب الخارقة التي لا قدرة لأحد العاشقين على كبح جماحها أو التغلب عليها ، والثانية هي قوة التقاليد وسلطانها العارم ، وهي قوة لها هي الأخرى طغيانها وتحكمها وكان لا بد لإحدى القوتين أن تهزم الأخرى ليقع ضحيتها الإنسان فتكون المأساة .

(١) المرجع السابق ، وقد اعتمدنا في سرد هذه القصة على ما جاء في كتاب الاستاذ الدكتور محمد غنيمي هلال : « الحياة العاطفية بين العذرية والعاطفية » .

هكذا كان الموقف عند شوقي ، أما عند نظامي فإن خط الفعل المتصل داخل المنظومة يأخذ طريقاً أخرى ، فنظامي وإن كان يطرح علينا قضية الصراع بين التقاليد وعاطفة الحب ، إلا أن ذلك هو الخيط الأساسي الذي يفرض نفسه ويغطي على كل شيء سواه . فثمة رؤية أخرى عامة وشاملة وتضفي على العمل موقفاً كلياً ، ذلك هو تحول الحب العذري البدوي بين فتى وفتاة الحي إلى حب صوفي من النوع الذي تتوحد فيه الروحان والجسدان وتتجرد النفس من غاياتها الدنيا وشهواتها المادية ، وتصفو وتشرق وتصبح في النهاية نموذجاً روحياً خالصاً يرمز للحب الإلهي الذي هو أرقى وأسمى أنواع الحب حيث ينقل الشاعر إلينا عبر جسد القصيدة سمو الروح العذبة الرقيقة في حينها إلى المطلق .

هذان التناولان يؤكدان أن القضية قدخلت من عامل التأثير والتأثر الذي هو شرط للمقارنة بين أدبين في لغتين مختلفتين . لذلك يصبح من الأدق أن تكون المقارنة بين موضوع عولج في أدبين مختلفين : موضوع ليلي والمجنون في الأدبين العربي والفارسي .

وقد سبق أن عرضنا لتفاصيل الموضوع العربي كما روته كتب الأخبار ، ورددته الروايات القديمة ، وذلك قبل أن نعرض لتحليل مسرحية شوقي . ويبقى الآن أن نطرح على القارئ ما يتصف به التناول الفارسي عند نظامي ، وما تأثر به أو أضافه للموضوع القديم من إضافات .

ويمكننا أن نلخص أبرز ما يتصف به النص الفارسي من سمات ، وما يكون بينه وبين الأصل العربي من فروق في النقط الآتية :-

أولاً : صياغة القصة في منظومة شعرية طويلة تتألف من أربعة آلاف وخمسمائة بيت من الشعر ، وتتناول أحداث قصة متكاملة ، وتطور هذه الأحداث إلى نهايتها متعقبة كل حدث إلى جزئياته ، وجامعة لهذا كله في شبكة تامة الخيوط ، ومنحدرة بها إلى نهاية مقنعة ، ثم التركيز على بناء شخصيات محددة الملامح تتبع نموها وتطورها ، وتقف عند عناصر التكوين

والإحياء فيها . مثل هذه الصياغة على هذا النحو الفريد وفي صورة القصة الشعرية المتكاملة أمر لا وجود له في أدبنا العربي . أنه شيء يذكرنا بسير الأبطال الشعبية التي ظهرت في قصص مثل قصص ابن زيد الهلالي أو الظاهر بيبرس أو عنترة أو غيرهم ، ومع ذلك فما يزال الفرق كبيراً بين منظومة نظامي وبين هذه الأعمال .

تلك هي السمة الأولى وهي سمة تتصل بطبيعة العمل الفني المقدم في إطاره الموضوع الذي نناقشه ، وعلى الرغم من أنها سمة فنية فإن تأثيرها في عرض القصة واستيعابها لعناصرها المختلفة على هذا النحو تشكل في ذاتها تميزاً واضحاً عن الإطار العربي للقصة . فالأول مرة نتحول من التاريخ إلى الإطار الفني الأدبي .

ثانياً : ومن السمات الأخرى المتصلة بالشكل استعانة نظامي بشخصيات لا وجود لها في الأصل العربي : من هذه الشخصيات شخصية سليم العامري خال قيس ، وكذلك شخصية ابن سلام البغدادي صديق قيس ، ثم ما تبع خلق هاتين الشخصيتين من أحداث جديدة لا وجود لها في الأصل العربي . وعلى الرغم من محافظة نظامي على الأحداث العربية ، وعلى جو الحياة البدوية ومظاهرها والتزامه بالخطوط الأساسية للقصة القديمة فإنه قد تجاوز بعض هذه الأحداث وأضاف إليها .

من هذه الأحداث ما ذكره من أن قيساً كان ابن ملك يعيش عيشة الترف والبذخ في قصور بني عامر ، وأن والده كان عقيماً لا ولد له ، وأن الله استجاب لدعائه فرزقه بالولد وريثاً لعرشه ودياره . ومن الأحداث التي أضيفت كذلك أن هذا الولد كان سيباً في موت أبيه حزناً وكيداً ، بعد أن اعيتته الحيل في إصلاح ابنه الذي قدم روحه قرباناً للعشق وإيثاراً للجنون .

ثالثاً : إذا تركنا الشكل الفني وما يتصل به من مسائل إلى المضامين والمحتوى الداخلي الذي يطرحه العمل الفني نجد أنفسنا أمام الاختلاف

الجوهري الذي يميز النص الفارسي ألا وهو انتقال الموضوع من العذرية إلى الصوفية . فقضية الحب العذري وما يتصل به من صراع بين العاطفة والتقاليد هي القضية الرئيسة في الموضوع العربي ، أما هنا في الموضوع الفارسي فإن خيط الفعل المتصل والذي يفرض نفسه ، ويسري منتشراً بين أجزاء العمل الفني ومتغلغلاً في ثناياه فهو الحب الصوفي وتلك الروح العذبة المتفانية والتي تهب نفسها بغير حدود ، وباستمتاع روحي كبير من أجل الحب في ذاته بغض النظر عن أية غاية مادية أو نفعية أو حسية . بل هو عشق صوفي خالص فلم يكن قيس يرى في ليله مجرد زوجة ليظفر بها ، بل كان يرى فيها نموذجاً أو مثلاً تتجسد منه معاني الحب الكلية المجردة عن الرغبة الجسدية والمتعالية عن ذلك إلى آفاق أكثر رحابة وأبعد عمقاً .

وربما ظهر هذا الحب في مراحله الأولى حباً مدفوعاً بنوازع ذاتية لكنه لم يلبث بعد قليل أن تغير ، وأصبح سعياً إلى الحب في ذاته ، كما تمثلت ليلى للمجنون هدفاً وغاية يسعى إليه لينال راحة النفس وطمأنينتها ، وتتم السعادة المفتقدة أو الضائعة . فتحوّلت حاجة النفس من المادة إلى الروح ومن الجسد إلى آفاق نورانية تضيء النفس ، وتسعد القلب ، ذلك أن الحب قد غمر قلبه كله فصار حباً لله وللناس وللوجود . إن العشق الصوفي ينتهي إلى صورة صادرة من قلب يتجه نحو الله ، ولكنه في نفس الوقت يعيش معنا في الأرض . ويجد العاشقون في كلمات قيس وليلى حياتهم وعواطفهم .

وهكذا يمكننا أن نفسر التصاق قيس بالطبيعة وإيثاره لها طول الوقت ، وتعاطفه مع الحيوان ، وتعاطف الحيوان معه ، وهجرته للمدن والناس واستثناسه بكل مظاهر الطبيعة وتفاينه فيها أو استغراقه في تأملها وحبها . إن هذا التوحد مع الطبيعة يخفي وراءه حقيقة هامة ، وهي أن عاطفة الحب التي يشعر بها قيس إنما تتسرب إلينا خفية حين يتصل بالطبيعة اتصالاً مباشراً ، فإن المتعة التي يحسها إنسان ما أثناء عبوره خلال غابة لم يشهدها من قبل ، وإن النشوة التي تملك قلبه عند وقوفه منفرداً فوق قمة جبل ، ثم هذا الدعاء

الغامض الذي يشتمل على الإنسان وهو يسترسل في حنين إلى شخص يحبه ، كل هذا هو الذي يجعلنا نفهم موقف قيس حين تحول من العذرية إلى الصوفية ، وكيف استطاع بهذه الصوفية أن يخلق فينا هذه العاطفة الخفية الحلوة التي تدفئ القلب وتتجه نحو الله . يقول في مناجاته حين تعلق بأستار الكعبة داعياً الله أن يبقى عليه ما هو فيه من وجد وحب : « يا رب بعزة ربوبيتك ، وجلال ألوهيتك ، اجعلني أبلغ أقصى درجات العشق حتى يبقى حبي بعد فنائي . . . امنحني النور عن عين العشق ، ولا تحرمني منه أبداً ، ومع أنني سكرت من شراب العشق ، فإنني أدعوك أن تجعلني أكثر عشقاً مما أنا فيه ما دمت حياً » .

هذا الذي وصل إليه قيس هو ذاته الذي تجسد في ليلي في موقفها وعشقها وثباتها على هذا العشق وإصرارها على التضحية من أجله والفناء فيه .

وهكذا يصبح موقف قيس وصاحبته ليلي مجسداً لمعنى واحد ، وناشراً للمغزى العام الذي تهدف إليه المنظومة . كما يشير عذابهما وتحملهما العناء والشقاء ، وصبرهما على المكاراة ، وما لقيا في طريقهما من الصعاب والعقاب يشير كل ذلك إلى الصوفية ويؤكد معناها ، فكل حب يسير في طريق الصوفية محفوف بالمخاطر ، وجميع طرقه صعبة عسيرة على من يجتازها . من أجل هذا كان العناء والشقاء دافعين للمزيد من هذا الحب ، وكلما زاد العناء كلما سما الحب وشفّت طبيعته وارتفع صاحبه درجات في سلم الارتقاء الروحي . وإذا انتقلنا إلى تعبير « الجنون » ، وكلمة « مجنون » نراها في الأصل العربي تعني الخروج عن المعقول وتشير إلى التصرف الشاذ غير المألوف والخروج على النظام المتعارف عليه . بينما نراها في الأصل الفارسي قد تحولت إلى معنى آخر ، فأصبحت ترمز لمعنى صوفي روحي مؤداه : الخروج من سلطان العقل وقواعده وأصوله إلى سلطان القلب ، حيث يبقى الإنسان متحرراً من سلطان العقل وخاضعاً لمشية القلب وسلطانه .

ومما يؤكد هذا الاتحاد بين قلبي العاشقين ، ما أشار إليه الشاعر النظامي عندما روى أن قيساً كان قد عثر على ورقة سطر عليها اسم قيس وليلى فمحا اسم ليلي وأبقى على اسمه وحده ، ثم قال لمن سألوه : لماذا فعلت هذا ؟ قال : لقد اتحدنا ، فصرنا قلباً واحداً . لذا يكفينا اسم واحد ، فمن الأفضل أن يرمز لنا باسم واحد .

وهذا معناه أن الاثنين صاراً كائناً واحداً خاضعاً لمشيئة القلب وسلطانه ، وصيرورة الكل في واحد هي من المقولات والمعاني الصوفية المعروفة .

ومن سمات الصوفية كذلك تلك الصورة الأخيرة والتي تجسد الحلم الذي رآه زياد لكل من ليلي والمجنون وهما ينعمان معاً في روضة من رياض الجنة يصل فيها كل منهما الآخر ، وقد وقف دونهما شيخ يتعهدهما بالرعاية والعناية . إن هذه الصورة الأخيرة لا شك ترمز إلى أن العاشقين قد نالا مرادهما وحققا وصالهما في الآخرة وهو أمل يراود كل صوفي .

وثمة موقف صوفي آخر لزم قيس نفسه به ، ألا وهو تجنب أكل اللحم والتزام الزهد والتقشف والاعتماد على العشب في طعامه ، وقد ظهر ذلك عندما جاءه خاله بطعام وشواء ، فرفض قيس وأبى إلا أن يطعم الأعشاب الجافة ، وألقى بالشواء واللحم إلى الوحوش من حوله وهكذا يرفض الاستمتاع بما لذ من طعام وشراب مؤثراً عليه الزهادة والقناعة بالقليل من العشب الجاف مفضلاً إياه على طعام الملوك ، وهذا هو سلوك الزاهدين .

تلك بعض لمحات من السمات الصوفية أوجزناها إيجازاً ، وأهمها كما هو واضح تلك النزعة الصوفية التي غلبت على العمل الفني كله وطبعته بطابع روحي يختلف اختلافاً جوهرياً عن الرواية العربية للموقف ، والتي تركزت على إبراز عاطفة الحب العذري بين العاشقين وما نشأ عنها من صراع حين اصطدمت بالتقاليد العربية القديمة .

نقد المسرحية^(١)

لأتى لا أخشى على شباب هذا الجيل من شيء قد رما أخشى عليه من هذه الموجة الخطيرة التي تكاد أن تجتاح عقول المعاصرين من شباب هذا الجيل ، تلك الموجة التي انحدرت إلينا عبر البحار من بلاد الغرب ، والتي تختلف في جوهرها عن موجات أخرى من الفكر أتيح لها أن تمر على بلادنا من قبل فاستطاعت بثرائها وعمقها وارتباطها بالحضارة الإنسانية أن تترك أثرا خلاقا في نفوس المفكرين والمثقفين من بلادنا ، وأن تساعد على تحقيق رسالة الأديب في الحياة. وما تتطلبه هذه الرسالة من إيمان وتضحية ، ومن صلابة ، وتعينهم على مواجهة تحديات الحياة في عزم وتصميم .

أما الآن ، فإننا نخاف من تلك الموجة التي ينساب تيارها أحيانا فيغدر عقول الشباب تاركا أثره الهدام في كل مظاهر الفكر والسلوك . لقد اجتاحت أوروبا المعاصرة موجة من الانحلال حين بدأت تعاني من أزمة فكرية ونفسية تختلف في حقيقتها وجوهرها عن الأزمات التي مرت بالحضارة الأوروبية في أزمانها السابقة . فإذا بنا نرى الشباب في أوروبا اليوم لا يكاد يؤمن بقيمة أو معنى أو هدف حتى لنكاد نرى كل فرد من المثقفين يعيش في عالم مغلق تسبده به وبنفسه عوامل اليأس والانهار والهزيمة ، وشعور بالقلق المبهم المقيم حتى ليكاد هذه الشعور أن يصبح طابعا مميزا لمرض شائع ، وكان طبيعيا أن يصاحب هذا الشعور إحساس بعبث الحياة وانعدام الدافع والمسوغ لبذل الجهد والطموح في عالم قد يباغته الدمار في أي لحظة .

(١) مقدمة كتاب (في المسرح المعاصر) للأستاذ نبيل فرج .

نعم . قد يساغته الدمار في أى لحظة ، فليس من شك في أن بعض أسباب هذه الازمة يرجع إلى طبيعة العصر نفسه ، وما مرت به أوروبا من تجارب ، وما عاتته من أحداث ، وما خاضت من حروب ، وما حدث لمجتمعاتها من تطور نتيجة للتحول الصناعى وسيطرة المادة ، وسيادة التفكير العقلى ، والمبالغة في تأليه العلم وتقديسه ، بل وتسخيرها في إشعال الحروب ، وخلق جو من التوتر والتنافس المحموم في سباق للتسلح الذرى وغير الذرى .

أقول ليس هناك شيء أخطر ولا أفظع من أن تمتد مرجة هذا اليأس البقيم إلى شبابنا العربى في وقت لا تزال مشكلاتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية بحاجة إلى أقصى الجهود وأخلص الجهود إلى العمل المؤمن الذى يرسى مبادئ الخير والمساواة والعدل ، الذى لا يدخر جهدا ولا وسعا في سبيل البحث عن كافة حاجات الأمة العربية فيليبها كاملة بجمده وعمله وعقيدته النابعة عن إيمانه العميق برسالة وطنه ومجتمعه في مرحلة هو أحوج ما يكون فيها إلى جهد كل يد وكل عقل وكل قلب .

من أجل ذلك نتمنى أن يتحول كل إنسان في عالمنا العربى ، عاملا أو فلاحا أو تاجرا أو مثقفا إلى إنسان تشع المسؤولية والواجب من سلوكه ووجدانه ومشاعره . يخطو في عمله بدافع من إيمانه الراسخ بحاجات أمته ، لا يلتمس من وراء ذلك منصبا أو جاها أو مشوبة أو زلفى إلى إنسان ، وإنما هو الباعث الإنسانى والوطنى المدفوع بالحب والخير المجردين من النفاق والرياء والوصولية أو الانتهازية .

ولقد فرحت حين التقيت بنيل فرج على هذا الروح المتوثب المتحمس أبدا ، وعلى تلك الشخصية التى تأبى أن تنهزم أمام تيارات عاتية من التحديات كثيرا ما تساقطت أمامها الضحايا مجندة لا ترى من ينتشلها أو يأخذ بيدها . وقليل

من استطاع أن يشق طريقه وسط هذا الزحام والخطام من الجثث بقلب ثابت وصبر عظيم . نعم للأسف قليلون استطاعوا في عصرنا هذا أن يدركوا حقيقة وجودهم وحقيقته واجبيهم بالقياس إلى الحياة أولا وإلى المجتمع الذي يعيشون فيه ثانيا . قليلون من كانوا قادرين على رؤية الأشياء والحقائق ، وقليلون من كانت وسيلتهم إلى هذا الإدراك كامنة في أعماقهم ولا تستطيع أى قوة خارجية عن نفوسهم أن تمنحهم ما يمنحه هذا الشعور النابض في صدورهم .

ومن كان هذا شأنه فلن يرى الشر أبدا شيئا مسيئرا أو مستبدا بالحياة ، فمذ متى استطاع الشر أن يسلب من الحياة جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخير دائما يتأثر الشر ويتبعه . والحياة دائما غلبة لأنها تتدفق كياه النهر الذي لا يمكن أن تعرقه الشواطىء والسدود ، والنهر يمضى برغم هذه الشواطىء وتلك السدود إلى الامام دائما ، بل لعمل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنحه القوة والحركة والدفع .

وإذا كانت نحن الحياة فشلا يعوق الحياة لما أمكن للإنسان أن يقف على قدميه فنحن حين نرى الطفل الذى يجبو يتعثر في خطواته ، ويقع المرة بعد الأخرى لا نحاول أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققه من نجاح . فالطفل يكبر ويكبر ومع ذلك فهو سعيد كل السعادة بمحاولاته من أجل الوقوف والصمود والحركة ، وفي أعماقه سرور يتدفق لما يشعر به من صمود أمام عمل قد يبدو له صعبا أو مستحيلا ، والطفل لا يفكر في كبواته تلك بقدر ما يفكر في القوة التى تحفظ عليه توازنه . ولعل أكثر الأشياء شبيها تلك الكبوات التى تعترض محاولات الطفل للنهوض ما نلاقه كل يوم من انتكاسات وانهزامات أو ما نصادفه من صواب أو عقاب . إن مثل هذا لا ينبغى أن يغمر قلوبنا باليأس والكمد ، بل على النقيض من ذلك ينبغى أن يكون لنا

حافزا على استجماع القوة واستكمال النقص . ومن ثم فإن يأسنا بانعدام المعنى والهدف من الحياة ، وتعاستنا المصاحبة لهذا الإحساس ليست إلا وهما يطفئ الروح ويعنق مسالك التفكير ويسقط الكثيرين من الضحايا في الطريق ، بينما الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا ، والآمال تغرينا ونحن نتبعها ويجب أن نتبعها لأنها هي عقيدتنا في الحياة ، هي وميض الحق وفيها وحدها سعادتنا وأمتنا وسلامنا .

ولست أبالغ إذا قلت إن نبيل فرج من هؤلاء الصفوة من الشباب الذين لم يشاءوا لأنفسهم أن يكونوا ضحايا لهذه التفاهة التي توشك أن تسيطر على العقول فاستطاع بقوة إيمانه وبوضوح الرؤية عنده أن يحمر رجله بعزم حتى يخرج من دائرة اللاوعي والغيبوبة إلى عالم الواقع الحي النابض الذي يخوضه عالمنا العربي اليوم وإلى المشكلات التي تلح على جماهيرنا فجعل منها طريقه إلى النضال .

وطريق النضال بالكلمة ليس سهلا ولا هينا ، فالكتابة رياضة أشق من تسلق الجبال ، هذا فوق ما تفرضه مسئولية الكلمة من أعباء ، وما تتطلبه من عزم وجهد حتى تصل إلى القراء في وقت اختلطت فيه الكلمة النابعة من الفكر الملزم بتيارات أخرى من الأفكار المتضاربة حتى كادت هذه التيارات أن تضعف من سبل الالتزام أو تعوقه عن الانطلاق .

وواجب صحافتنا اليوم بصحفها اليومية ، ودورياتها الشهرية والأسبوعية أن تفسح المجال لكل كاتب استطاع أن ينفذ عن كتفه القشور التافهة التي ترسبها حوادث الحياة اليومية . وتتفجر من نفسه الطبيعة الإنسانية الحققة بكل ما بها من خصوبة وبراء وإبداع ، فنحن بحاجة اليوم إلى ذلك المذهب الذي يمن

فى الكشف عن الجوانب الخيرة من الطبيعة البشرية ، وبرز الدور الهام الذى تقوم به الشعوب فى خلق التاريخ وتطوير العلاقات الاجتماعية ، ولا يمحصر نفسه فى التافه العابر من الامور أو المبتذل من القيم .

ولذا كانت صحفنا ومجلاتنا وكتبنا بحاجة اليوم إلى هذا الصنف من الكتاب فإن مسرحنا العربى المعاصر أشد فنوتنا الأدبية حاجة إلى تبني هذه الرسالة الهادفة . ذلك لما للمسرح بحكم طبيعته من قدرة خاصة على الالتحام بالجمهور وعلى تجسيد الفكر وتحريكه ، وعلى الإيحاء به عن طريق عرض صورية نابغة من الحياة تتحرك شخصها أمامنا وتتفاعل .

ولذا كان على كتاب الطليعة فى عصرنا الحاضر أن يتناولوا الأحداث القائمة فى مجتمعاتنا ، وأن يتتبعوا الواقع اليومى القاسى الذى لم يمح تماما من حياتنا حتى الآن ، هذا الواقع الذى يجب أن نتبعه حتى مصادره الأولى وأن نبحث جذوره من أذهان الناس وأرواحهم ، ومن بعض دروب حياتنا الضيقة العفنة . إذا كان على كتاب الطليعة أن يتبعوا هذا كله فإن على كتاب المسرح أن يكونوا أكثر من غيرهم مبادأة ومبادرة فى تتبع هذا الواقع القاسى إلى مصادره واجشائه من جذوره ، وانتزاعه من قلوب الناس وعقولهم ، والإيحاء إليهم عن طريق الفن الأصيل بأن العربى على رغم ما يحيط به اليوم من عوامل الهدم ما يزال قتي القلب والعقل والجسد بحيث يستطيع أن يقهر هذه العوامل ويزيلها من حياته . ففى حياتنا اليوم إلى جانب هذا التيار الهابط ينمو ساطعا نمط من الإنسان يلهمنا التطلع إلى الامام، إلى بعثنا الجديد، إلى اليوم الذى تحتوينا فيه جميعا حياة يسودها الوئام والسلام .

ولذا كانت هذه هى بعض ما تهدف إليه رسالة المسرح الفكرية فإن الفكر وحده لا يستطيع أن يبلغ مراده إلا إذا توافرت له أسباب الفن وعناصره فى

عمل مسرحى قادر على النهوض برسالة الفن جنبا إلى جنب مع رسالة المجتمع .
وعبء هذه الرسالة المزدوجة بحاجة إلى أن تتضافر له الجهود من تثقيف
وتعليم ، وقراءة ومشاهدة ، وتدريب وتجريب حتى تقوى لدينا وتتأصل ملكة
هذا الفن ، وحتى يتربى لدى المثقفين عندنا ذوق مسرحى ناضج . فلا بد للكاتب
المسرحى من جمهور يشاهده ويتذوقه ، ولا بد للكاتب المسرحى من ناقد
يقومه ويوجهه .

وإذ كنا نحتاج فى عصرنا الحاضر إلى الكاتب المسرحى القادر على إرساء
أصول هذا الفن حتى يأخذ جمهورنا بالاعتراف به ، والنظر نظرة جادة تساعد
على ربطه بترائما الأدبى ، فلنا كذلك بحاجة إلى الناقد المسرحى الذى يحتاج إلى
أن يزود نفسه بكافة الوسائل التى تستطيع أن تخلق منه أداة صالحة فى تدعيم
أصول رسالة المسرح الفنية والاجتماعية ، وانتشالها ، بما قد يشوبها من سطحية
وابتذال . وطبيعى أن هذا كله يحتاج ممن يندب نفسه لهذا العمل الخطير أن يكون
على وعى تام بمهمته ووظيفته فى نقد العمل المسرحى .

وكلنا يعلم أن العمل المسرحى عمل مركب ، وأن الكاتب المسرحى حين يؤلف
مسرحيته لا يؤلفها للقراءة وحدها ، وإنما يؤلفها للمشاهدة أيضا ، ومعنى ذلك
أن العمل المسرحى لا يتم بمجرد تأليفه ، وإنما يتم فى الواقع والحقيقة بعد إخراجه
وظهوره على خشبة المسرح ، ومشاهدته من الجماهير .

ومن هنا تجيء عملية النقد التى لا تنتهى بدراسة النص المكتوب وقراءته
واستيعاب ما فيه من قيم فنية واجتماعية وتحليلها ودراستها ، بل نضيف إلى ذلك
نقد الإخراج والعرض المسرحى بعد تمام أدائه على خشبة المسرح . وإذن فالنقد
المسرحى بحاجة إلى إلمام بالكاتب واتجاهاته الفنية والفكرية ، ودراسة العصر
الذى كتبت فيه المسرحية وما يسود هذا العصر من قيم وتيارات أدبية ، وما

يكون بين هذه التيارات من علاقات بالنواحي السياسية والاجتماعية والثقافية. على أن الناقد لا يستطيع أن يستوفي نظرتة للنص المقروء من هذا الجانب وحده ، فليدرك غير هذا أشياء ، لديه ما قد يكون من علاقة بين حياة الكاتب وثقافته ونشأته وبين ما يحتويه النص المكتوب ، ولديه أيضا ما عساه أن يكون من علاقة بين هذا النص وبين غيره من أعمال المؤلف كلها . فقد يكون من العسير علينا أحيانا أن نفسر النص تفسيرا مستقلا عن أعمال الكاتب الأخرى . فن الكتاب من يتحول عن اتجاهه ، ومنهم من يواصل اتجاهها واحدا أو موضوعا واحدا في سلسلة من المسرحيات، كما أن لدارس النص المسرحي أن يتمتع بكافة المؤثرات التي أثرت في الكاتب سواء أكانت هذه المؤثرات من صنع جيله أم من صنع الأجيال السابقة ، وهل هو فيها مستوح الفكرة من غيره أو مقتبسها من التاريخ القريب أو البعيد أو خاضع فيها لتأثير فلسفة أو مذهب معينين أو متأثر فيها بأستاذ يؤثره ،

وهكذا نرى أن الرجوع إلى العصر والوقوف على حياة الكاتب ، والإلمام بكل ما كتب ، والدراية بكل المظان التي قد رجع إليها أو تأثر بها عامل من العوامل الهامة وخطوة أولى في نقد التأليف أو النص المكتوب تعقبها خطوات أخرى تنصب على التكوين الدراسي للمسرحية وطريقة بنائها الفني ، والعناصر التي اعتمدت عليها والتي آل إليها نجاح العمل الفني أو فشله . وأكثر ما يحتاجه الناقد في هذه الناحية هو تدبج حوار المسرحية ولغتها بعين لا ترى ظاهرا الشيء وحده ، وإنما ترى ما استخفي وراء الكلمات وما ارتبطت به من دلالات متقصية كل العناصر الإيحائية المستخدمة على طول المسرحية والتي يحاول المؤلف عادة أن يبرز من خلالها موقفا ، أو يشير قضية ، أو يشير إلى فكرة أو فلسفة ما . ومن هنا وجب على الناقد أن يكون من الفطنة والدراية بالأعمال المسرحية بحيث لا تفوته لفظة

أو طريقة أو إشارة أو خلجة إلا ويعرف مصدرها ومدلولها ومهمتها في العمل المسرحي الذي أمامه . على نحو ما فعل الناقد توماس دي كوينسي Thomas De Quincey (١٨٥٩ - ٨٨٥) في مقاله « الطرق على الباب الخارجى فى مأساة ماكبث » « On Kinocking at the Gate in Macbeth » .

فقد شغل الناقد نفسه سنين طويلة بموضوع الطرق على الباب الخارجى الذى يسمعه المشاهد عقب ارتكاب ماكبث لجريمته مباشرة، فبعد أن ينتهى ماكبث من قتل دنكن تسمع أصوات طرق عنيفة على الباب الخارجى للقصر . كان هذا الطرق يبعث إلى نفس الناقد إحساسا غامضا ، ظل وقتا طويلا يشعر بالحيرة إزاءه ولا يجد له تفسيراً فى نفسه ، وكل ما كان يحسه هو أن هذا الطرق كان يعكس عنده شعورا خاصا بالرعب يزيد من إدراكه بعمق الجريمة ويضاعف من انفعاله بها . ولكن لماذا هذا الإحساس ؟ وما علاقته بارتكاب الجريمة ؟ كل هذا لم يكن واضحا فى ذهن الناقد ، فلم يكن لديه التفسير المنطقى أو الفنى الذى يوضح له الإحساس أو يبرره لديه . وظل على هذا الحال فترة طويلة من الزمن إلى أن هيات له الندوات والمناقشات التى كانت تعقد حول هذه المسائل أن يفتن إلى التفسير الذى ارتاح إليه آخر الأمر ، والذى ضمنه مقاله الذى أشرنا إليه آنفا .

فقد أدرك الناقد أن الطرق على الباب قد أضاف إلى الجريمة عمقا جديدا ، فليس الرعب الذى يحس به النظارة عقب قتل دانكن هو ذلك الرعب الناشئ عن إثارة غريزة البقاء عند الإنسان ، وليس الألم الذى يغمر المشاهد فى تلك اللحظة هو الألم النابع من غيرته على الحياة ، وإشفاقه على الإنسان حين يقتل أمامنا هكذا ببساطة كما تقتل البعوضة ، أو يداس عليه بالأقدام كما تداس النملة . ليس هو الأثر الذى أراد شيكسبير أن يتركه فى نفوسنا ، ولكن الموقف مرتبط بمعان أبعد من هذا . فالجريمة استطاعت ، للحظة ما ، أن تجعلنا ننتقل من عالم الحياة

العادية إلى عالم آخر منفصل إلى حد كبير ، عن المألوف والعادى ، إنها لحظة خرج فيها ما كبث وزوجته عن طبيعتها العادية إلى طبيعة سيطر فيها الشر عليها سيطرة كاملة ، وكان الشيطان فيهما هو الذى يعمل ، ويعمل وحده . ومن هنا استطاع شيكسبير أن يجعلنا نحس فى لحظة القتل أننا دخلنا عالما مغلقا ومنفصلا عن العالم العادى الذى نعيشه ، وجعل كل مشاعرنا تنحصر فى هذا العالم الذى انفصل تماما وقطع عن تيار الحياة العادية .

على أن هذه الحياة التى عشناها فى هذه اللحظة ، والتى تعد انفصالا تاما عن تيار الحياة العادية لم تستمر طويلا ، فما إن انتهى ما كبث من قتل دانكن حتى يسمع الطارق على الباب الخارجى ، ويسمع بقوة ، ومعنى هذا أن العالم الذى انفصلنا عنه بارتكاب الجريمة قد بدأ يدب ديبه من جديد . هذه العودة من عالم الجريمة إلى عالم الواقع هو الذى حمل كل هذه المشاعر التى أحس بها الناقد والذى ضاعف من إحساسه بالجريمة ، وأضاف إليها أبعادا أخرى . وجعلها تبدو أكثر تركيزا وعمقا . ولكن لماذا كانت عودتنا إلى الحياة العادية هو الذى زادنا إحساسنا بعمق الجريمة وفظاعتها؟ الموقف تماما أشبه ما يكون بما يحدث لنا عندما نرى أحد أصدقائنا أو أحبابنا يقع أمامنا فاقد النطق بلا حراك على أثر إغماءة أو غيبوبة ، فإننا عند ذلك نظل مذهولين مشدوهين معلقين كل مشاعرنا على الرجل ، بل ومنفصلين عن كل شيء حولنا ، حتى إذا بدأ هذا الرجل يتحرك حركة أو يشفق شهقة ، أو يشير إشارة تنبئ بعودة الحياة العادية إليه ، عند ذلك يزداد إحساسنا بفظاعة ما كان ، بل إننا فى تلك اللحظة بالذات لحظة عودة الحياة إلى هذا الرجل ، نكون أكثر تأثرا بالموقف من أى وقت آخر ، حتى يكاد بعضنا من فرط التأثر بالموقف أن يذرف دموعا .

كذلك الحال بالقياس إلى جريمة ما كبث ، ففى أثناء الجريمة كنا فى عالم من

الظلام الدامس : حتى إذا تمت بدأ هذا العالم المظلم ينقشع ، فإذا سمعت الطرقات على الباب كانت إيدانا بأن رد الفعل قد بدأ ، وأن الشيطان الذى أتم فعلته أخذ يتلاشى ويختفى كما يختفى الشبح ، وبدأ نبض الحياة يسرع وأخذت ضرباته تتابع من جديد . وهنا يصل انفعال المشاهد بالحادث إلى ذروته . وعند ذلك يصبح الطرق على الباب وسيلة حية من وسائل التأثير وعنصرا أساسيا يعتمد عليه فى تحليل الجريمة وفهمها .

هذا المثال الذى اقتبسناه من توماس دى كوينسى قادر على أن يضع بين أيدينا حقيقة هامة : وهى أن كل عمل من أعمال الفن العظيمة هو فى الواقع أشبه بالشمس والبحر والنجوم والأزهار ، كالندى والمطر والعواصف والرياح ، ينبغى حين يدرس أن نخضع لدراسته كل إمكاناتنا العقلية والحسية ، مع إيماننا بأن ليس فى كل ظاهرة من هذه الظواهر شيء يمكن أن يكون تافها أو ضئيلا أو غير جدير بالنظر والدراسة . فإنا كلما أعمقنا النظر وتعمقنا فى الكشف عن الخبايا كلما استطعنا أن نظفر بالمزيد من المعرفة بخصائص الشيء الذى ندرسه ومقوماته ؛ بينما العين المهملة كثيرا ما تحجب عنا حقيقة الشيء وتحول بيننا وبين إدراكه إدراكا صحيحا .

وهذا المنهج الذى يقف بنا عند كل طريقة وكل لفظة فى النص المسرحى لا يعنى اهتماما بالجزئيات دون الكليات ، وإنما يعنى أن العمل المسرحى كل متكامل وإن أى زفرة يزفرها الممثل أو أى حركة يأتينا لها دلالتها التى قد لا تظهر واضحة إذا أنت نظرت إليها وحدها - وإنما يكون لها الأثر والدلالة إذا أنت ضمنتها إلى غيرها من الإشارات والتعبيرات حيث تقودك هذه الجزئيات فى النهاية إلى فهم كل متكامل عن الأثر الفنى كله .

من أجل هذا وجب على ناقد المسرحية المكتوبة أن يتتبع كذلك الصور

والمجازات ، ففي كل مسرحية لغتها المجازية التي تحتاج منك أن تتبعها لتجمع من خيوطها قسيمات العمل الفني وروحه ومغزاه . ولقد علمنا شيكسبير أن القراءة السطحية العابرة لا تغنى عن فهم المعنى الكلى الذى يريده الشاعر ، وعلمنا صوفوكليس من قبل شيكسبير أن اللغة فى المسرحية أبعاداً أخرى لا تقف بك عند الظاهر القريب بل تحتاج منك إلى استكناه واستبطان الروح الخلفية التى تقبع وراء الصور والكلمات على طول العمل المسرحى . ولقد أشرنا فى بحث سابق عن دراسة برنارد نوكس لشخصية أوديب ومأساته عند صوفوكليس ، وعرفنا كيف استفاد الناقد فى تحليل الشخصية ودراستها من الصور المجازية والرمزية . فجميع صور المسرحية واستعاراتها وتشبيهاتها تتآلف فى إعطائنا هذا النموذج الفذ من الإنسان ، حتى إن المعادلة التى تبنيها مأساة أوديب موجودة فى شكل رمزى فى اسم البطل ، فكلمة أوديب أو المتورم القدم ، هى فى الحقيقة كلمة تؤكد معنى التشويه الذى وسم جسد الملك العظيم ، وهو تشويه حاول أوديب نسيانه ، ولكنه لا يفتأ يعيد إلى الذهن دائماً صورة المنبوذ الذى ننى نفسه من المدينة ومعنى هذا رجوع أوديب إلى أصله .

وإذا رجعنا إلى الشق الثانى من كلمة أوديب وهى كلمة القدم فسنرى أن هذه الكلمة قد استخدمت على طول المأساة فى عبارات ساخرة قصد بها استرجاع صورة أوديب الثانى إلى الذهن .

وإذا تركنا الشق الثانى من الكلمة ورحنا إلى الشق الأول منها وهى كلمة Oidi بمعنى « متورم » ، نلاحظ أن كلمة Oida كذلك تساوى بالعربية « أنا أعرف » .

وهذه الكلمة كلمة المعرفة واشتقاقاتها كثيراً ما خرجت من فم أوديب ، ونحن نلم أن معرفته هى التى جعلته حاكماً على ثيبة والمعرفة هى التى جعلت لإنسان القرن

الخامس قبل الميلاد يصل إلى هذه المكانة التي يرمز إليها أوديب .

وكلمة Oida بمعنى « أعرف ، أو « أنا أعرف » ، تتردد في الرواية بنفس المعنى الساخر الذي ترددت به كلمة « قدم » وأحيانا ماتصل الكلمة في استعمالها إلى أقصى درجات التورية .

وهكذا ترى أن اسم البطل بشقيه قد استخدم في الرواية بطرق إيحائية قصد بها إبراز العلاقة التي تربط بين أوديب الطفل ابن لايوس المتورم القدم والنبوذ وبين أوديب الحاكم المطلق والعارف بكل شيء (١) .

وإذا انتقلنا من صوفوكليس إلى شيكسبير فكثيرا ما نرى مجموعة من الصور المجازية ذات الدلالات الخاصة تسود المسرحية بأسرها ، ومن مجموعها نستطيع أن نقف على نوع من التجسيد المحسوس للغمزى العام الذي تبني عليه الرواية وتهدف إليه في النهاية .

ففي مسرحية هاملت مثلنا نجد أن الصور كلها مشتقة من موضوع العلة أو السقام ، وهي تعبر عن المرض الذي أصاب نفس هاملت والملكة التي نزلت بالملك بمقتل أبيه ، وفي ما كبث فضلا عن صور الظلام والدماء التي تغلب على المسرحية نلاحظ صورة رجل يرتدى ثيابا ليست ملكة فهي فضفاضة واسعة لا تلائمها . وهي ليست إلا صورة مركزة اوقف « ما كبث » الذي اختلس العرش من الملك بعد قتله . ولم يكن كفتا له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التي تفترس غيرها ، وهي تعبير عن طبيعة البشر الذي يسود عالم المسرحية ، وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية

(١) أنظر تحليل برنارد نويس لأساءة أوديب ص ٧٤ وما بعدها .

والإنسانية فيه ، وتعكس ناموس الغابة التي يتميز به مجتمعاها. (١)

وهكذا ترى أن في كثير من المسرحيات جوا رمزيا أو خياليا يشع منه إحساس واحد مهيمن مع طول المسرحية ، ويتج من هذا الإحساس ،شخص المسرحية على نحو طبيعي ، وهذا العالم الشعري أو الرمزي أو الخيالي تتحرك فيه الشخص كها تتحرك نحن في عالمنا الطبيعي .

وإذا تركنا الصور وما ترمز به أحيانا من رموز وما توحى به من أجواء نفسية خاصة أو ما تنشره من إحساس واحد مهيمن على طول المسرحية رأينا أن كثيرا ما يرجع الفضل للغة والحوار في الكشف عن اتجاه الكاتب . سواء أكان هذا الاتجاه رمزيا شعريا أم واقعيا ، ويمرنا هذا إلى البحث عن أنسب الأساليب ، وأكثرها ملاءمة للموضوع الذي يتحدث فيه الكاتب ، فالمتفق عليه أن الشعر كان أصلح الأساليب لموضوعات المآسى القديمة ، ولكن إذا جاز أن يصلح للمآسى فهو من غير شك أقل صلاحية للكوميديا ، ذلك أن العالم الذي تتحرك فيه الكوميديا تسيره التقاليد الاجتماعية ، أما العالم الذي تتحرك فيه التراجيديا فتسيره القوانين الطبيعية التي لا تتخلف ولا تتغير .

كذلك تختلف لغة المسرحيات التي تتناول موضوعات كونية أو فلسفية أو فكرية كالصراع بين الإنسان والقدر أو بين الإنسان والقوانين العليا ، عن لغة المسرحيات التي تتناول حياتنا الاجتماعية ومشاكلنا اليومية ، فبينما نجد الأولى أميل إلى الرمز والإيحاء نجد الثانية أقرب إلى لغة الحياة العادية .

على أننا يجب أن نراعى في اللغة الواقعية هذه بعض الحقائق ، فليس معنى

(١) أنظر كتاب دراسات في الشعر والمسرح للدكتور مصطفى بدوي.

استخدامنا للأسلوب الذى يدنو بنا من الحياة أن نلجأ على الدوام للغة العامية أو الدارجة ، كما لا يجوز دائماً أن ندعى أن لغتنا الدارجة هي أقرب اللغات إلى المسرح ، وأقدرها على التعبير عنه . فإن مهمة اللغة في المسرحية أساساً هي أن تحقق للصراع قوته وإثارته ؛ وإن تساعدنا على إدراك حقيقة الشخصية التي أمامنا ، فهمها أو غلت اللغة في الفصحى فلا يجوز أن نحاسبها إلا على قدرتها في المواءمة بين نفسها وبين شخوص الرواية ، فلكل شخصية في الرواية عقليتها ونفسيته وقدرتها على التعبير والتفكير ، ومن هنا وجب أن تكون اللغة التي تنطقها كل شخصية قادرة على إبراز طبيعة هذه الشخصية ورسم ملامحها وقسماتها في وضوح وتركيز .

تلك هي وظيفة اللغة في المسرحية ومن هنا لا يجوز لنا أن نفضل لغة على أخرى فنقول إن العامية أفضل من الفصحى في الدلالة على الأفكار والأشخاص ، كما لا يجوز أن نقول العكس دائماً ، فاللغة الناجحة هي القادرة على تحقيق وظيفتها على المسرح سواء أكانت عامية أم فصحى .

بقيت بعد هذا نقطة أساسية تتعلق بالنقد العام للمسرحية المكتوبة وهي فهم الاتجاه العام للكاتب والمدرسة الفكرية أو الفنية التي ينتمى إليها وذلك من دراسة النص وأحداثه وشخصه .

فمن الواضح أن المسرحية الكلاسيكية تختلف عن الرومانسية وأن الاثنين يختلفان عن الواقعية بأنواعها ، كما أن هذه الأخيرة تختلف في مفاهيمها عن الاتجاه الوجودي والاتجاهات العبثية الأخرى .

فنحن حينما نقرأ مسرحية من الاتجاه الكلاسيكي نجد أنفسنا أمام شخوص لا تمثل الأنماط العادية المألوفة التي نراها في الواقع ، ولا تمثل الأنماط النادرة أو الشاذة أو المثالية البعيدة عن الواقع بل هي تمثل الكلى أو الجوهرى ، ومن

ثم فهي أقدر بتكوينها على أن تعطينا جوهر الإنسان وحقيقته الكلية ،
ولذلك فهي كثيرا ما تسقط من حسابها عند تصوير الشخصية كل ما يتصل
بالجزئى ، ونعنى به التفاصيل الجزئية التى تربط إنسانا ما بتقاليد محليّة أو
اجتماعية معينة، وتركز على ما فى الإنسان من معانٍ كلية، مثل معانى الخير والشر
والحرية والعدل والفناء والبقاء وغير ذلك . ومن أجل هذا كان الصراع فى
مثل هذا النوع صراعا بين الإنسان والقوى الكونية . أما الشخصية الرومانسية
فهي شخصية تتجه إلى تصوير المثالى أو النادر أو الشاذ أو الفريد . وإذن ففردية
البطل وقواه الداخلية وطبيعة خلقه وتكوينه هي التى تجعله يقف هذا الموقف
أو ذاك ، وهى التى تحدد سلوكه وتنتهى به إلى مصير معين ، وطبيعة الصراع فى
مثل هذه المسرحية تنشأ من صراع العناصر المكونة للشخصية مع قوة من القوى
أو ضرورة من الضرورات مثل الصراع بين الحب والواجب أو بين الفرد
والجماعة ، أو بين إرادة مشلولة تصارع قوى العقل كما هو الحال فى هاملت .
وهاملت من غير شك مثال رائع للشخصية الرومانسية لأنها تمثل المثالى أو
النادر ، شخصية فريدة فى نوعها لا يمكننا أن ننسبها للواقع ، فتمتد استطاع المؤلف
أن يمنحها من الخصال والصفات ما يجعلها شخصية متميزة ذات طبيعة خاصة .
ومع ذلك فقد يعترض مترض فيقول : لا إن شخصية هاملت شخصية من
الممكن أن نصادف مثلها فى الحياة . هذا صحيح ، ذلك لأن فن شكسبير استطاع
أن يوهننا بأن هاملت شخصية حية نابضة بل ويمكن أن تلقاها ونصادفها
فى الحياة ، ولكن هذا لا ينبغى أن يصرفنا عن الحقيقة الأصلية وهى أن هاملت
ضرورة للشخصية النادرة .

فإذا انتقلنا إلى الشخصية الواقعية وجدنا أنفسنا أمام نوع من الشخص
لا يصور الكلى العام ولا المثالى النادر ، وإنما يمثل الجزئى ، ففي الشخصية

الواقعية تتجمع نسب متكاملة ومتعادلة بين الكلى والجزئى والنادر ، إلا أنها جزئية فى النهاية لأنها تعطيك ملامح الواقع المرتبط بقطاع معين من مجتمع أو بخصال إنسان مرتبط فى تكوينه بأفكار وقيم وسلوك نابغة من بيئة معينة ووليدة بناء اجتماعى خاص .

على أن ناقد المسرحية بحاجة ، وهو بصدد التعرض لهذه المذاهب الأدبية المختلفة ، بحاجة إلى الوعى الكامل بحركة التطور التى تطرأ مع كل مذهب فقد تجد فى بعض المسرحيات الواقعية بعض الخيوط التى ما تزال تربط الواقعية بالرومانسية وتشدها إليها ، وقد تسيطر الواقعية على طائفة من الكتاب فى فترة زمنية معينة ثم إذا بهذه الواقعية قد بدأت تتلاشى عند بعض الكتاب وتحل محلها ألوان أخرى كالواقعية الرومانسية أو الواقعية الرمزية .

كما أن دراسة ناقد المسرحية لتاريخ الفكر البشرى والآداب الإنسانية الكبرى عنصر أساسى وهام فإن مثل هذه الدراسة كفيلة إذا تحققت أن تكون هادية للناقد ، فعلى أساس منها يستطيع أن يفرق بين الواقعية التى ظهرت منذ أقدم العصور والواقعية التى سادت آداب القرن التاسع عشر ثم بين كل هذا وبين الاتجاهات الواقعية المعاصرة من عبثية ووجودية وغيرها .

ولعلنا لا نغلو فى القول إذا قلنا أن كثيرين ممن يتكلمون عن الواقعية يخلطون فى أقوالهم ، فمنهم من لا يزال يعتقد أن الواقعية هى الأدب الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله بأمانة ، ومنهم من لا يزال يرى أن الواقعية أدب يحافى كل نزعة إلى الخيال والتصوير ، وآخرون يعتمدون أن الواقعية هى تقيض المثالية ويضعون هذه فى طرف وتلك فى الطرف المقابل لها . فبينما يرون فى المثالية أدب الأبراج العاجية ، أو نزعة من نزعات الترف والإرستقراطية الفكرية يرون فى الواقعية ارتباطا بمشا كل الحياة الشعبية والطبقات الكادحة من المجتمع . بل لقد تطرف

بعض الدارسين فرأى أن تصوير الذات الفردية لا يصلح موضوعاً للأدب الواقعي، وأن مثل هذا الاتجاه يناقض ما ينبغي للواقعية التي في ظنهم أنها تنحصر في تصوير مشا كل المجتمع وما يسوده من مظاهر الفقر والاضطهاد والظلم التي تئن تحت وطأتها طبقات الشعب العاملة .

ولعل هذا الخلط الواسع الانتشار في مفهوم الواقعية أن يكون بسبب صياغة الكلمة واشتقاقها ، فقد نظروا فأروا أن الواقعية في اللغة تعني المشالية التي كانت سمة من سمات الأدب الرومانسي ، أدب الارستقراطية الفكرية والخيال الجامح والمعضلات الميتافيزيقية أو الأحداث التاريخية البطولية ، ومن هنا شاع عند الناس مفهوم للواقعية مستمد من اللفظة واشتقاقها ، فما دامت واقعية فلا بد أن تكون أدباً موضوعياً مرتبطاً بالواقع . ونقل ما نراه مبسوطاً أمامنا من حياة الناس .

والحقيقة أن الواقعية مع اختلاف أنواعها ومنذ أصبحت مذهباً معروفاً هي اتجاه فلسفي فكري قائم على نظرة محددة للإنسان . إنها رؤية معينة للحياة . وعلى الرغم من أن هناك علاقة إيجابية بين اشتقاق الكلمة للفكرى وبين مفهومها أو مدلولها الأدبي أو الاصطلاحي ، وعلى الرغم من أن إحدى سمات الواقعية أنها تهتم بالواقع وتسعى إلى الكشف عن تصويره وتبصيرنا بخفاياه ، على الرغم من هذا كله فإن حقيقة هامة لا ينبغي أن تغيب عنا - وهي أن مفهوم الواقعية الحقيقي مرتبط ارتباطاً أساسياً - بنظرة فلسفية معينة للحياة والإنسان ، وخلاصة هذه الفلسفة التي سادت التفكير الأدبي في أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر أن واقع الحياة شر في جوهره ، وأن الخير الإنساني ليس إلا قشرة خارجية زائفة ، فإذا ما نحينا هذه القشرة الخارجية رأينا بشاعة الحقيقة والواقع ، وأدركنا أن كل ما ينطوي عليه هذا الكائن الغريب الذي هو الإنسان ليس إلا

بمجموعة من الخصال الوحشية الشريرة، وأن هذا الرداء الذي يرتديه ما هو إلا قناع يخفي تحته كل مظاهر الخسة والندامة والشرور والوحشية . فالإنسان في واقعية القرن التاسع عشر وحش في ثياب إنسان أو كما قال عنه الفيلسوف هوبز : إن الإنسان للإنسان ذئب ضار .

ومن هنا ترى أن الواقعية كما فهمها أصحابها في القرن التاسع عشر ليست مجرد اتجاه ينقل الواقع أو يعالج مشاكل المجتمع أو يرشدنا إلى وسيلة من وسائل إصلاحه وإنما هي تفسير مدين للحياة ، ونظرة محددة لحتمية الإنسان في هذا العالم .

على أن فهمنا لنشأة هذا الاتجاه لا ينبغي أن يحول بيننا وبين متابعة ما جد على هذه النظرة من تغيير ، فقد تغيرت هذه الفلسفة عند الواقعيين الاشتراكيين . ذلك أن النظرة إلى الحياة والإنسان عند الاشتراكيين مرتبطة أساسا بمصالح الجماعات والأفراد ، ومن ثم كان للواقعية عند هؤلاء مفهوم آخر . فقد ذهبوا إلى أن معنى الواقع لا يتحقق بأمانة إذا كنا نقصره على الجانب الشرير من الحياة وحده ، وما دامت نظرتنا إلى الحياة والأحياء قائمة أساسا على تصورنا الخاص للحياة ورؤيتنا لها . فالأمر متروك لنا ، وللصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة . وإذن فمن الخير أن نلون هذه الصورة باللون الذي نراه يتفق مع صالحتنا وصالح الحياة حولنا . وإذا كان في مقدور الإنسان أن يوجه الحياة ، وأن يصنع مصيره بنفسه وإذا كانت إرادة الإنسان وتصميمه وعزمه قادرة جميعها على استئصال الشر الدفين في أعماق الحياة وتدعيم ما فيها من خير ودفعه إلى الإمام ، إذا كان هذا كله في مقدور الإنسان فما الذي يدعوه إلى تخليب الشر وتكريس جهده وفنه على البحث عنه واحتضانه ؟ ثم ما الذي يعود على الإنسان والحياة إذا نحن صرفنا اهتمامنا كله إلى الجانب الشرير في الإنسان ثم جسمناه وضحمناه على هذا النحو الذي تريده لنا واقعية المثائمين .

على أساس من هذا المفهوم الجديد لغنى الواقعية أخذ الاشتراكيون يوجهون هجومهم نحو واقعية القرن التاسع عشر ، يرون فيها وفي المذهب الطبيعي هدمًا للحياة وتقويضًا لعناصر الخير في الحياة .

ولم يكن هجوم الاشتراكيين على المذهب الطبيعي بأقل من هجومهم على الواقعيين ونظرتهم للحياة ذلك أن الطبيعية امتداد، للواقعية واستمرار ، بطريقة أو بأخرى ، لنفس الاتجاه ، فالإنسان عند الطبيعيين حيوان في جوهره . وكل الاختلاف بينهم وبين الواقعيين أن الطبيعيين يرجعون وحشية الإنسان إلى سيطرة غرائزه عليه . فالإنسان عندهم أسير لمجموعة من الغرائز المتحركة فيه والمستبعدة به ، وهو في جملة عاجز عن التغلب عليها والتخلص من سيطرتها . إن الذي يوجه أفعال الإنسان عندهم جهازه العصبي ، وغدده وإفرازات هذه الغدد ، فزاج الإنسان وسلوكه مرتبطان عندهم ارتباطًا وثيقًا بطبيعة هذه الأجهزة العضوية التي يتألف منها هذا الكائن الحي الذي هو الإنسان . وما انفك الاتنا ومشاعرنا ، وما تفكيرنا وسلوكنا وما مخاوفنا وأحزاننا ، وما مباهجتنا وأفراحنا إلا نتيجة طبيعية ومباشرة لما تكون عليه حالاتنا العضوية من الصحة والمرض أو من القوة والضعف .

وعلى أساس من هذه النظرية أرجع الطبيعيون واقع الإنسان إلى طبيعته العضوية وغرائزه وحاجات هذه الغرائز ، وانصرف جهدهم كله إلى الكشف عن هذه الحقيقة التي هي في نظرهم المصدر الأساسي لواقع الإنسان تفكيرًا وسلوكًا .

وعلى الرغم مما قد يبدو في هذا المذهب من صدق يتفق وواقع الإنسان فإن واقع الإنسان لا يمكن أن يخضع كلية لطبيعته العضوية وحدها ، فإن صح أن للغرائز والطبيعة العضوية تأثيرًا في واقع الحياة فإن في حياة الإنسان الكثير الذي يمكن

بدوره أن يكون ذا فعالية وتأثير كبيرين في سلوكه وتفكيره .

ومها يكن من شيء فإن الطبيعية مذهب ينبئني أن يقف فيه الناقد في دراسة المسرحية موقفا يتفق وطبيعة هذا المذهب فلا يخلط بينه وبين المذاهب الواقعية الأخرى ، كون على وعى بمدى تأثير هذا المذهب وطفياته على العمل الفني ، ومدى ما يكون له من دلالات على الممر وعلى منحن التفكير والهدف الذي يسعى اليه الكاتب المسرحي .

على أننا وقد أشرنا للمذاهب الواقعية لا ننسى أن نشير بصفة خاصة إلى الأشكال الجديدة التي أتت بها الحركات الثقافية الثلاث التي شاعت على أثر ظهور بعض المذاهب الفلسفية والفكرية والاجتماعية والتي سادت تفكير فلاسفة هذا القرن ، ونقصد بهذه الحركات الثقافية الثلاث الوجودية والواقعية الجديدة ومسرح الطبيعة.

ولسنا بحاجة إلى دراسة هذه الاتجاهات بالتفصيل الآن فقد كان لنا منها موقف وقفناه في كتابنا الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، ولكننا نكتفي الآن بكلمة عابرة عن مسرح الطبيعة الذي يضم في فرنسا جماعة من المثقفين تحت ريادة يونسكو وبيكيت، وتضم أدوربي وآرثر أداموف وجان فويتيير ، وجان جينييه وغيرهم وأهم ما يميز هذه الحركة أنها حركة فنية متأثرة بروح العصر وفكره وفلسفته ، ومرتبطة ارتباطا وثيقا بالتعبير عن إنسان هذا العصر وما اعتراه من تمزق وفاق وضياع وما سيطر على تفكيره من إحساس بعيش الحياة وانعدام الدافع والمسوغ لبذل الجهد والطموح في عالم قد يياغته الدمار في أي لحظة . كل هذا قد خلق نوعا من الشعور بالقلق المبهم المقيم الذي استبد بمفكرى القرن العشرين ، فولد لديهم إحساسا بانعدام المعنى والنظام في الحياة .

وهم يرون أن الواجب يقتضيهم أن يجابهوا هذه الحقيقة وجها لوجه ، فقد يكون في هذه المواجهة شيء من التنفيس عن الواقع الذي يعيشونه ، وقد يكون فيه نوع من الخلاص من الأزمة أو الوصول إلى النظام الذي يعرّضهم ويعوز العالم . هذا إذا كان ثمة سبيل إلى الإيمان بأن لهذا النظام وجودا على الإطلاق.

ولقد كان من أثر هذه الانبجاعات العنيفة أن أنجبت جماعة المثقفين الذين يمثلون مسرح الطليعة، وكان أهم ما حققه هذا المسرح هو إدراك أصحابه لضرورة خلق شكل جديد في الأسلوب يدعو إلى التغيير الشامل الذي يقتاع النظم المألوفة من جذورها ويسعى إلى التعبير عن الحقيقة التي يكتشفها الفنان بالشكل الملائم لها .

ومن ثم اتسمت كتاباتهم بالتعبير الجديد غير المتوقع وبالجرأة وعدم الخضوع للنظام المألوف ، وهم يتقدمون أن الخروج على النظام القديم أمر يقتضيه السعي عن معنى جديد لحياة الإنسان ووجوده ، ويعبر عن حقيقة الصراع بين الإنسان المعاصر وبين الظروف الخارجية لهذا العالم غير المعقول . تلك الظروف التي تحاول قهره .

من أجل ذلك كان من الصعب على قارئ المسرحية التي من هذا النوع أن يدرك ما فيها لأول وهلة ، وذلك أبعدها عن موضوعات العالم الخارجي . وبعدها عما ألف القارئ من كتابات سابقة . ومن هنا كان مسرح الطليعة مقصورا في بدايته على فئة قليلة من الذين يحاولون سبر أغواره ، ولكنه مع الوقت ومع الدراسات التي بدأت تنتشر حوله ، قد خطا خطوة نحو الاستقرار، فما كان غامضا سوف يبدو مفهوما مع الألفة والدراسة والاقتراب وطول المصاحبة للعمل الفني .

وكل ما تنصح به ناقد المسرحية التي من هذا النوع ألا يتعجل الحكم عليها أو إهمالها لصعوبتها ، بل يجدر به أن يضعها في مكانها من الاتجاه ويحاول دراستها على مهل وبعد تكوين وعى كامل بالمدرسة وما استحدثته من أصول جديدة .

هذا ، وما يزال في هذا الاتجاه الكثير الذي لم يكتشف بعد ، كما ما يزال أمام النقد الحديث الكثير من الوقت حتى يقول كلمته الأخيرة عن أعمال يونسكو وبيكيت وغيرهم من أصحاب هذا الاتجاه الطليعي ، إذا صح أن نسميه كذلك .

لقد تلبثنا عند المدارس والمذاهب المسرحية المختلفة ، وحاولنا أن نفرق بينها في هذه العجالة قاصدين من ذلك كله أن نؤكد حقيقة هامة تتصل بالنقد المسرحي مؤداها أنه لا يمكن أن يتم للناقد الصلاحية الحققة لممارسة عمله في نقد المسرحية إلا إذا كان على دراية بكل هذه المراحل المختلفة التي مرت بها المدارس المسرحية منذ اليونان القدماء حتى الآن .

بل إننا ما يزال لدينا لثقافة الناقد أشياء لم نشر إليها هنا ، ولكننا على ثقة من إدراك القارئ لها . من ذلك دراسة الناقد لأنواع المسرحيات من مأساة وملهاة ومن مأس قديمة ومتوسطة وحديثة ومن ملهاة بعضها يعني بالنماذج البشرية فيصورها وبعضها الآخر يعني بالسلوك الإنساني والاجتماعي ، وغيرها يتصل بنقد الحياة والمجتمع ولكل من هذه وتلك سماتها وأشكالها وظروفها الاجتماعية فطبيعة المسرحية اليونانية تختلف عن الرومانية وكل ذلك بعيد في مبناه ومضاه عنه عن المسرح الحديث والمسرح المعاصر .

هذه جميعا دروس ينبغي على الدارس الإلمام بها لإحساس يقوم على درس الأثر الفني درسا مباشرا والاتصال به ومعايشته.

وإذا كنا قد وقفنا طويلا عند نقد التأليف وما يحتاجه من ثقافة وعلم ودراية بفن المسرح وأصوله وتتبع مدارسه ومراحله التي مر بها وما طرأ عليه من تغيير عبر العصور فإن ذلك لا يصرفنا عن مرحلة أساسية وهامة في النقد المسرحي وهي نقد الإخراج .

فالمسرحية كما عرفناها نوع من الفن لا يتم ولا يتحقق إلا إذا تم إخراجها على خشبة المسرح فهو فن يراد به التمثيل لا القراءة ؟ وثقافة ناقد المسرحية لا تنحصر في دراسته للنص المقروء وتتبع خصائصه والكشف عما فيه من قيم تتصل بفن التأليف المسرحي وحده بل يتعدى ذلك إلى دراسة الإخراج . والنظر في العمل المسرحي بعد تقديمه للنظارة في المسرح .

ونقد الإخراج يحتم على الناقد أن يدرس العلاقة بين النص المقروء والنص المنفذ أو النص الذي تم إخراجها ومشاهدته . ومن هذه المقارنة يمكن الكشف عن فهم المخرج للنص وقدرته على تجسيد أفكار المؤلف وتصويرها ، وإبراز الجوانب العام المسيطر على الرواية والهدف الأخير منها ثم اكتشاف قدرة المخرج على توجيه الممثلين وحسن اختياره لهم ، ومعرفته بإمكانيات كل ممثل والاستفادة من هذه الإمكانيات ، كل بحسب الدور الذي يصلح له .

هذه ناحية ، أما الناحية الأخرى المتصلة بنقد الإخراج فهي دراسة استخدام المخرج لجميع الوسائل التي استعان بها في إخراجها من ملابس ومناظر وأضواء وموسيقى وديكور وغير ذلك . وهذه بحاجة أولا إلى الإلمام بفن الإخراج ومعرفة الكثير من حيله وخفاياه .

وترجع أهمية هذه الناحية الأخيرة في أنها الوسيلة الحية لإيهام المتفرج أنه يعيش في الجو الطبيعي وأنه يشاهد قطعة حية من الحياة ، وأن كل ما يجري أمامه ليس تمثيلا وإنما هو عالم حي من الواقع . من أجل ذلك كان على المخرج أن يكون دقيقا في دراسة النص وعصره وشخصه ، ثم يحاول تجسيد هذا النص بحيث يطابق العصر الذي كتب فيه وبحيث ينطق بكل ملامح الحياة والبيئة ويضفي جوا طبيعيا على المواقف والحركة والأشخاص .

وعلى الرغم من أهمية هذه الناحية في تقديم العمل المسرحي ونجاحه فإنه لا يجوز المبالغة في استخدام هذه الوسائل المسرحية كما هو ملاحظ في كثير مما نشاهد اليوم حتى لا يصرفنا المخرج بكل هذه المؤثرات عن تتبع الاثر المكتوب وحتى لا يطغى بمناظره ولوحاته على طبيعة المسرح الأساسية والاستمتاع بما في هذه الطبيعة من أصالة في التعبير .

على أننا ، في نهاية هذا المقال ، يجب أن نشير إلى أن ما عرضناه من نقاط هنا ليست كل ما نراه هاما وضروريا ، بل هو عرض سريع لبعض الأصول التي يتحتم مراعاتها إذا أردنا أن نتصدى للمسرحية بالنقد . على أن من واجبنا أن ننبه إلى أن ناقد المسرحية ليس بحاجة أن يتناول كل هذه الأصول في نقده ، فطبيعي أن دراسة كمه تحاول أن تضع الخطوط العامة أكثر من تحديد لها أمور بعينها ، فمن الجائز جدا لناقد المسرحية أن ينحصر نقده لها في مسألة واحدة أو مسألتين ، وقد ينقد تأليفها وحده ، وقد ينقد إخراجها وحده ، وقد يسترعى انتباهه قضية معينة تثيرها المسرحية أو تناقشها ، وقد يترك هذا كله ويهتم بناحية فنية تتصل بالبناء أو الشكل . فليس حتما على الناقد إذا تعرض لمسرحية ما أن يتناولها من جميع زواياها ، بل يكفيها منه زاوية واحدة ، والمسألة ترجع إلى تكييف الناقد

للوقوف . ومبالغ اهتمامه بالناحية التي يريد التركيز عليها .

وإذا كنا قد أطلعنا فيما ينبغي للناقد من دراسات فما ذلك إلا لإيماننا بأن الفن المسرحي فن متشعب الاتجاهات، ومليء بالتطور، وغنى بالعناصر والأنواع، ووعى الناقد بهذا كله ضروري حتى ولو كانت الزاوية التي سيتعرض لها في نقده جزئية أو محدودة .

ويهمنا في نهاية هذا البحث أن نشير إلى أن ما قدمه الأستاذ نبيل فرج في دراساته لبعض المسرحيات المعاصرة يدعو إلى أن نشد على يديه بقوة فهو قد تعرض لكثير من المسرحيات التي تحتاج من دارسها إلى وعى كامل بالمذاهب الجديدة والمعاصرة ، وأنه على الرغم من صعوبة هذه المسرحيات قد أستطاع أن ينفذ إلى أعماقها ويلتقط أبرز خصائصها بعين واعية وإحساس بهذا الفن وإدراك لآثاره الخطيرة في تثقيف أجيالنا المعاصرة. ولقد أثارني حقيقة في دراسته لبعض النصوص العربية والأجنبية أثارني باهتماماته البالغة بالروح التقديمية التي ينطوي عليه الأثر الفني الذي بين يديه . كما هزني إيمانه بنواحي الجمال وحرصه على تعقبها والسعي وراء مقوماتها الفنية .

على أن هناك ناحية أخرى في ناقدنا الشاب وهي إيمانه بالقيم التي تسعى نحو التغيير تغيير حياتنا وإرساء دعائم جديدة لهذه الحياة ، والنظر بعين يقظة وساهرة إلى بناء جديد يتابع فيه بعين يقظة وساهرة سلامة التحول الاشتراكي في بلادنا مؤمنا بأنه الطريق الوحيد للحياة الحرة التي تناضل جميعا من أجلها .

على أن نشاطه المستمر واندفاعه في الطريق دائما إلى الأمام غير آبه بالعوائق والسدود سوف يكون أحد الدوامل الهامة في أحرازه لسبق طليعي في مجال الدراسات النقدية والأدبية ،

ملحق

مسرحة الحفل السنوى

لأنظرون تشيكوف

شخصيات المسرحية :

١ — أندريه اندريفيتش شيبوتشين .

(رئيس مجلس إدارة بنك التسليف التعاوني ، رجل في مقتبل العمر ، يضع منظارا على إحدى عينيه) .

٢ — تاتيانا أليكسييفنا Tatyana Alexyevna زوجته عمرها خمس وعشرون سنة .

٣ — كوزما نيقولايفيتش هيرين . (صراف البنك رجل عجوز)

٤ — ناستاسيا فيدوروفنا ميرتشكو تكين . (امرأة عجوز تلبس ثوبا فضفاضا)

٥ — أعضاء مجلس إدارة البنك .

٦ — موظفون بالبنك .

تجرى أحداث المسرحية في بنك التسليف التعاوني في مدينة (ن) .

مكتب الرئيس — إلى اليسار باب يؤدي إلى قلم الحسابات . منضدتان للكتابة ، المكتب به أثاث يشعر ك بآن الذي وضعه يريد أن يقنعك بآنه رجل ذواقه ، أكسية للمقاعد ، ستائر من المخمل ، زهور ، تماثيل ، سجاجيد ، تليفون ... الوقت ظهرا .

هيرين

(منفردا يرتدى حذاء مطر (يصرخ في مواجهة الباب)

أرسلوا أحد الناس إلى الصيدلي ليشتري بثلاث بنسات قطرات من دواء الفاليرا ، وأن يحضروا بعض الماء النقي إلى حجرة رئيس مجلس الإدارة ، هل

يتحتم على أن آمركم بذلك مائة مرة (يذهب إلى منضدة الكتابة) لاني أكاد أسقط من الإرهاق ، لم أتوقف عن كتابته منذ ثلاثة أيام بلياليها ، ولم تغض لي عين لحظة واحدة ، وأوصل العمل هنا من الصباح إلى المساء ، وأواصل العمل في المنزل من المساء حتى الصباح (يكبح) وأشعر بالمرض في كل أجزاء جسمي ، أرتعد وتنتابني الحمى ، وأسعل وتؤلني ساقاي ، ولا يفارق عيني منظر النقط والحروف من كل شكل ونوع (يجلس) .

وفي الاجتماع العام اليوم سيقف رئيس مجلس الإدارة ، ذلك الحمار الدعوى الذي لا قيمة له ليقرأ التقرير ... د ان مصرفنا اليوم وفي المستقبل ... ، (يتنهد ويكتب) اثنين ... واحد ... ستة ... صفر ... ستة ... انه يريد أن يظهر بمظهر البراعة فيتحتم على أن أجلس أنا هنا ، وأن أعمل من أجله كالعبد الأجير ، أما هو فلن يفعل أكثر من أن يضيف إلى ما أكتب بضع لمسات شاعرية ... ويتركني أعمل أياما متواصلة في جميع الأرقام ... فليسلخ الشيطان جلده (يستمر في عملية الإحصاء) لا أستطيع أن أطيق ذلك الرجل (يكتب) واحد ... ثلاثة ... سبعة .. اثنين ... واحد ... صفر ...

لقد وعدني أن يكافئني على عملي ، إذا انتهى كل شيء على ما يرام اليوم ، وإذا أفلح في خداع الجمهور ، وعدني بوسام ذهبي ومكافأة قدرها ثلاث مائة روبل ، سنرى .. (يكتب) ولكن إذا لم أحصل على شيء مقابل تعبي هذا فانتبه لنفسك يا حضرة الرئيس . اتني رجل مندفع ... وإذا ما استثرت فقد أقدم على شيء ... نعم ... (تسمع أصوات استجسان من خلف الكواليس ويرد عليها شيبوتشين قائلا : د شكرا — شكرا أنا ممنون ، ثم يدخل شيبوتشين مرتديا ثياب السهرة مع رباط رقبة أبيض وفي يده ألبوم قدم إليه منذ لحظة) .

شيوتشين

(واقفاً عند الباب وناظرا إلى قلم الحسابات) .

لأننى سأحتفظ بهذه الهدية التى قدمتموها إلى أيها الزملاء ، سأحتفظ بها حتى يوم موتى ، ذكرى لأسعد أيام فى حياتى ... نعم أيها السادة لأننى أشكركم (يلوح إليهم بقبلة ، ويتجه نحو هيرين) يا صديقى العزيز كوزمانيقولا يفتيش (يدخل عليه بعض الكتبة من وقت لآخر لإمضاء بعض الأوراق ثم يخرجون)

هيرين

(يهب واقفاً) إن لى الشرف أن أهشك يا صديقى أندريه اندريفتش بمناسبة الذكرى الخامسة عشرة لتأسيس مصرفنا هذا ، وأتمنى أن ..

شيوتشين

(يضغط على يديه بحرارة) أشكرك يا صديقى ... أشكرك ربما كان من الواجب تمجيدها لهذه المناسبة العظيمة ، وابتهاجا بهذا الحفل السنوى أن يقبل كل منا الآخر (تقييل) لأننى سعيد جدا .. جدا ... أشكرك على اجتهادك فى عملك ... أشكرك على كل شئ ... إذا كنت قد أدبت شيئا نافعا أثناء عملى رئيسا لمجلس الإدارة فإننى مدين به قبل كل شئ إلى زملائى (يتنهد) نعم يا صديقى ، خمسة عشر عاما .

خمسة عشر عاما شهيرة .. شهيرة كشهرة اسمى شيوتشين (باهتمام) على فكرة كيف حال التقرير أرجو أن يكون فى طريقه إلى النهاية ..

هيرين

نعم لم يبق لى غير خمس صفحات .

شيبوتشين

عظيم ، إذن سيكون جاهزا قبل الساعة الثالثة بعد الظهر .

هيرين

أستطيع إتمامه إذا لم يعقني عائق ، فإن ما تبقى منه قليل .

شيبوتشين

رائع... رائع... كروعة اسمى شيبوتشين... سيعقد الاجتماع العام في تمام الساعة الرابعة اسع يا صديقتى العزيز... دعنى أمر على النصف الأول من التقرير... أسرع... اعطنى إياه (يأخذ التقرير) إننى أتوقع أشياء عظيمة من هذا التقرير... انه الصاروخ الذى ينطلق الصاروخ العظيم كهظمة اسمى شيبوتشين (يجلس ويقرأ التقرير) (إننى مرهق إرهاقا فظيما ، فقد أصابتنى ليلة الالمس آلام النقرس ، وعلى الرغم من ذلك فقد انفتحت الصباح كله أجرى فى كل مكان لأنجز بعض الأعمال ثم بعد ذلك استقبالات رائعة مثيرة إنه شيء يضائق إننى متعب...

هيرين

(يكتب) اثنين... صفر... ثلاثة... تسعة... اثنين... صفر... إن الأرقام نهتز أمام عينى... ثلاثة... واحد... ستة... أربعة... واحد خمسة (تسمع أصوات آلة العد) .

شيبوتشين

وثمة منغص آخر ، فقد جاءتنى زوجتك هذا الصباح واشتكت إلى منك مرة أخرى ، لقد قالت لى إنك جريت وراءها أنت وشقيقتها بالامس

وفى يدك سكين تهددها بها... كوزما نيكولافيتش ماذا تنتظر بعد هذا .
ايه ... تكلم .

هيرين

(بحرارة) يا أندريفتش ، إنتى سأتجاسر تمجيذا لهذا الحفل العظيم ، أن
أسألك معروفا ، وأن أرجوك رجاء حارا ، حتى ولو من أجل خدمتى هنا
كالعبد ، ألا تتدخل فى شئون أسرتى ، أرجوك .

شيبوتشين

(يتنهد) إن لك طبعاً غريباً يا كوزما نيكولافيتش ، إنك شخصية محترمة
وممتازة ولكنك مع النساء تتصرف كالبهلوان ، إنتى لا أدرى لماذا تكرهم
هذا الكره .

هيرين

وأنا لا أدرى لماذا تحبهم أنت هذا الحب (فترة صمت)

شيبوتشين

لقد قدم لى موظفو المكتب منذ لحظة ألبوما من الصور ، وسمعت أن
أعضاء مجلس الإدارة سيقدمون لى خطابا ووعاء من أوعية الشراب (ياهب
المنظار الذى يضعه على عينه) إن هذا رائع رائع روعة اسمى شيبوتشين
كل شيء يسير سيرا حسنا — لا بد لنا من شيء من براعة العرض من أجل
المصرف ، استمع إلى أيها الشيطان ، إنك من غير شك واحد منا وانت تعرف
كل شيء عن الموضوع ، ولن أذيع سرا إذا قلت لك إنى أنا الذى الفت
الخطاب الذى سيقدمونه إلى ، وأنا الذى اشتريت هذا الوعاء الفضى ، وقد
كلفنى الغلاف الذى سيوضع فيه الخطاب خمسة وأربعين روبلا ، ولكن كان

علينا أن نصنع ذلك ، فلو تركنا الأمر للمدعوي لما فكروا هم في تقديم شيء (يتلفت حوله) والآن فلتلق تنظرة على المكان كله ... أليس جميلا ... أن زملاءنا هنا في المصرف قد أطروا فكرة تلميع مقابض الأبواب ، واستحسنوا أن يرتدى موظفو المكتب رباط رقبة خاصا بهذه المناسبة ، وإن نوقف على مدخل المصرف بوابا فنحن الهيئة ، ولكن لن نصنع شيئا من هذا يا صديقي ، لن نصنع شيئا من هذا ، فإن تلميع مقابض الأبواب ووضع رجل ضخمة الجثة على الباب ليس بالأمر الهام ، إنتى قد أكون في بيتى رجلا جلفا ، وقد أتناول طعامى وأناام كما يفعل الخنازير ، وأسرف فى الشراب حتى أفقد وعي ...

هيرين

أرجو أن تكف عن هذا ياسيدى فإن فيه تعريضا بشخصى .

شيدوتشين

لا أحد يعرض بشخصك يا كوزما ، يالك من صاحب مزاج حاد ... لقد كنت أقول إنتى قد أكون فى بيتى رجلا جلفا أو أحدث نعمة ، وأن أسمع لعادتى بالانطلاق ، أما هنا فإن كل شيء ينبغى أن يكون وقورا ، إتنا هنا فى المصرف ، إن كل جزئية هنا يجب أن تكون معبرة وملفته للأنظار . (يلتقط قصاصة ورق من على الأرض ويلقى بها فى المدفئة) إن الشيء الذى أفخر به هو أنتى رفعت من سمعة هذا المصرف ، إن السمعة شيء عظيم عظمة اسمى شيدوتشين (يتفحص هيرين) إن هيئة المساهمين قد تأتى إلى هنا فى أى لحظة وأنت ما زلت ترتدى هذا الحذاء وتضع حول رقبتك هذا اللصاع ، وما زالت عليك هذه الجاكتة القصيرة التى لا لون لها ، كان يجدر بك أن ترتدى ثياب السهرة ، أو تلبس السترة السوداء الرسمية لهذه المناسبة .

هيرين

إن صدقتى أغلى عندي من مساهميك ... لأننى أشكو من التماسك فى كل ناحية .

شليوتشين

(فى قلق متزايد) (لكن يجب أن تكون لديك هذه الثياب ... إن ذلك غير لائق ... إنك ستكون سبياً فى إفساد النظام .

هيرين

إذا دخلت الهيئة فباستطاعتى أن أتوارى عن الأنظار ليس للوضوح كل هذه الأهمية ... (يكتب) سبعة ... واحد ... سبعة . اثنين . واحد . خمسة صفر . اننى أكره غير اللائق من الأشياء ... سبعة .. اثنين .. تسعة (تسع أصوات آلة العد) (لأننى لا أطيق الأشياء غير اللائقة فقد كنت تحسن صنعاً لو أنك لم تدع إلى هذه الحفل نساء على الإطلاق ...

شليوتشين

يا له من كلام فارغ .

هيرين

لأننى أعرف ستسمح لعدد كبير منهن ، ستسمح بما يملأ صالة عرض كبيرة ، لأننى فقط أريد أن أنبهك سوف يفسدن عليك كل شيء ، لأنهن سبب المصائب ومصدر الشقاء .

شليوتشين

بالعكس تماماً ، إن مجتمع النساء خليق أن يرفع الروح المعنوية ويبعث السرور إلى النفس .

هيرين

نعم ، إن زوجتك مثقفة ثقافة عالية فيما أعتقد ، ولكننا مع ذلك تفوهت يوم الاثنين الماضي بما صدمنى صدمة قوية ، لم أستطع أن أتخلص من آثارها لمدة يومين كاملين ، فعلى حين غرة ، وأمام بعض الغرباء انفجرت قائلة : هل صحيح أن زوجى قد اشترى أسهم الدرايز كوبريازكى - Dryazhko Pryazahky التى هبطت أسعارها ؟ آه ! إن زوجى مشغول جدا من أجل هذه الصفقة ، تقول ذلك أمام الغرباء ! لآى سبب تريد أن تكون صريحا معهم لا أدري ؟ هل تريد منهم أن يوقعوك فى مشاكل ؟

شيبوتشين

كنى ! كنى ! إن ذلك محزن ولا يليق بما نحن مقبلون عليه من حفل ... على فكرة لقد ذكرتنى (ينظر فى ساعته) إن زوجتى الحبيبة قد حان موعد حضورها ، وقد كان ينبغى على أن أذهب لاستقبالها على المحطة ، مسكينة ... ليس لدى وقت كاف كما أنتى متعب ، أقول لك الحقيقة لآنتى لست فرحا لحضورها ... صحيح أنتى مسرور ولكن كنت أكون أكثر سرورا لو أنها بقيت يومين آخرين عند أمها ، لأنها تنتظر منى أن أقضى الامسية كلها معها فى نفس الوقت الذى رتبنا فيه الأمر لرحلة قصيرة بعد حفل العشاء (يرتعش) هاأنذا أرتعش مقدما ، إن أعصابى متوترة توترا شديدا وقد انفجر فى بكاء شديد لأقل إثارة ، كلا لا بد أن أكون متماسكا نماسك اسمى شيبوتشين .

(تدخل تاتيانا إايكسيفنا) ، ترتدى معطف مطر وتعلق على أحد كتفها
(حقيبة صغيرة) .

(تاتيانا)

حبيبي (تجرى إلى زوجها . . . بتعانقان في قبلة طويلة) لقد كنا في سيرتك
منذ لحظة .

تاتيانا

(في نفس لاهت) هل افتقدتني يا حبيبي ؟ هل أنت بخير لم أذهب إلى المنزل
بعد ! لقد جئت من المحطة إلى هنا مباشرة إن جمعتي مليئة بالأخبار . لا أستطيع
أن أنتظر إنني لم أترك مامعي من أشياء في الخارج ، إنني فقط أردت أن أمر
عليكم دقيقتين (إلى هيرين) كيف حالك يا كوزما نيقولا فيتش (إلى زوجها)
هل كل شيء في البيت على ما يرام ؟

شيبوتشين

نعم كل شيء على ما يرام ، إن صحتك قد تحسنت في هذا الأسبوع
ياتيانا وبدأت عليك علامات السمعة . . هيه كيف كانت الرحلة هل تعبت
في السفر ؟

تاتيانا

كانت رحلة عظيمة ، ماما وكاتيا يرسلان إليك حبهما ، وقد كلفني فاسيلي
أندرية فيتش أن أقبلك نيابة عنه (تقبله) وخالتي أرسلت إليك علبة من المربي
كلهم غاضبون منك لعدم الكتابة ، وزينا أرسلت إليك معى هذه القبلة (تقبله)
آه لو عرفت ما حدث آه لو عرفت ؟ أنا صحيح خائفة . . خائفة أن أخبرك
بما حدث أوه شيء فظيع شيء فظيع ولكني أرى في عينيك أنك لست سعيدا
برؤيتي .

شيلير تشين

على العكس تماما . . . يا حبيبي (يقبأها) .

(هيرين يكح بغضب)

تاتيانا

(تنهد) آه مسكينة كاتيا . . . لأننى متألّة من أجلها متألّة أشدّ الألم .

شيلير تشين

لأنه موعد الحفل السنوى اليوم يا حبيبي ، وقد تحضر هيئة المساهمين فى أى لحظة وأنت لم ترتدى ثيابك بعد .

تاتيانا

صحيح ؟ الحفل السنوى ؟ ألف مبروك لأننى أتمنى لكم . . . إذن فسيقام الحفل هنا الليلة ؟ وسيدعى الناس إلى العشاء . . . أوه لأننى مسرورة لذلك . . . هل تذكر هذا الخطاب العظيم الذى أعددتَه للمساهمين والذى صرفت فى إعدادهِ وقتاً طويلاً ؟ هل سيقروءونه لك اليوم ؟

(هيرين يكح بغضب)

(مرتبكا) إننا لاتتحدث عن هذه الأمور يا حبيبتى ، فى الحقيقة . . . يحسن أن تذهبنى إلى البيت .

تاتيانا

حالا . . . بعد دقيقة واحدة . . . سأخبرك عن كل شىء ثم أذهب بعدها . . . سأحدثك عن القصة كلها من أولها . . . عندما ودعتنى على المحطة كنت

أجلس كما تتذكر ، إلى جانب تلك السيدة البدينة ، وبدأت أقرأ ، إلتى كما تعلم
لا أحب التحدث فى القطار ، فكثت على هذه الحالة أقرأ حتى فاتت ثلاث
محطات وأنا لم أتفوه بكلمة واحدة لأى إنسان ، ثم هبط الليل وهبطت معه
الاحزان ، واتبعتى أفكار سوداء كان يجلس أمامى شاب فى مقتبل العمر لا بأس
به ، أسمر الشعر ، وسيم الطامة ، فدخلنا معا فى حديث ثم دخل علينا ضابط
بحرى وطالب (ضحك) أخبرتهم أننى لست متزوجة . . . ولا تسأل عما كان
من غزل . . . اخذنا نحدث حتى منتصف الليل ، والشاب الأسمر الشعر يغمرنا
بمحكاياته المضحكة ، واستمر الضابط البحرى فى الغناء . . . وضحكت حتى كادت
ضلوعى تتمزق وعندما اكتشف الضابط ، آه من هؤلاء الضابط البحرىين ، عندما
اكتشف بطريق الصدفة ان اسمى تانيا ، هل تعرف ماذا غنى ؟ (تغنى فى
صوت عميق) أويينجين لن أخفى عنك أننى أحب تانيا لدرجة الجنون .

(ضحك)

(هيرير يكبح بغضب)

شيبوتسين

ولكن يا تانيوشا Tannysha إننا نعمل كروزما نيقولافيتش اذهبي إلى
البيت يا حبيبتي وأكملى لى القصة فيما بعد .

تانيا

لا تخف . . لا تخف . . دعه يسدع . . إنها قصة مسلية . وسأنتهى منها فى
لحظة . . جاءت سيربوزا تستقبلنى على المحطة ، وكان معها شاب ، مفتش ضرائب
فما أعتقد ، لا بأس به أبدا ، لطيف جدا ولقد أحبت عينيه بالذات ، قدمته
إلى سيربوزا ، وركبنا معه العربى وكان الطقس بديعا . .

(تسمع أصوات خلف الكواليس ، لا تستطيعين . . . لا تستطيعين . . .
ماذا تريدن ؟ ، ثم تدخل مدام ميرتشكين (مدام ميرتشكين Mertchutkin
في مدخل الباب) .

(تدفع الكنبه بعيدا) .

ما هذا ؟ لماذا تمسكون بي هكذا ؟ لأننى أريد مقابلة الرئيس (تتقدم حتى
تقرب من شيبوتشين) إن لى الشرف يا صاحب السعادة . إن اسمى ناستاسيا
فيود وفنا ميرتشوتكين زوجة سكرتير إحدى القرى .

شيبوتشين

ماذا أستطيع أن أصنع من أجلك ؟

مدام ميرتشكين

تعلم يا صاحب السيادة ، أن زوجى سكرتير القرية . ميرتشكين ، قد مرض
من خمسة أشهر ، وبينما هو راقد فى سريره بين يدى الأطباء إذا هو يفصل من
خدمته أخير ما سبب يا صاحب السيادة . . . لغير ما سبب . . . وعندما ذهبت
لأقبض مرتبه وجدتهم ، ولا تؤاخذنى يا صاحب السيادة ، وجدتهم قد
خصموا منه ٣٤ روبل و ٣٥ كوبك .

ولما سألتهم لماذا هذا الخصم ، قالوا لقد اقترضها من نادى الأرباح الثنائية
وأن الموظفين الآخرين قد ضمنوه فى هذا المبلغ كيف حدث هذا ؟ كيف
يمكن لزوجى أن يستدين هذا المبلغ دون موافقتى ؟ ليست هذه هى الطريقة التى
تبت بها الأمور يا صاحب السعادة ؟ لأننى امرأة فقيرة أستعين على الحياة بتأجير
بعض حجرات يتي . . . لأننى امرأة ضعيفة . . . لا عائل لى الجميع سيئون معاملتى
ولا أجد كلمة طيبة من احد .

شيو تشين

(يأخذ الالتماس المكتوب من يدها ويقرأه واقفا)

تاتيانا

(إلى هرين) لا بد أن أقص عليك القصة من بدايتها ، في الأسبوع الماضي استلمت فجأة رسالة من والدتي ، كتبت إلى تقول إن السيد جراند لفسكى Crandilvsky تقدم لخطبة شقيقتي كاتيا ، شاب ممتاز ومتواضع ولكن بدون عمل أو وظيفة محددة ، وكانت كاتيا تجارية من سوء حظها وتبدو شديدة الاتصال به ، فإذا تصنع أمي ؟ كتبت إلى أن أحضر في الحال وأن أستخدم سلطاني في التأثير على شقيقتي .

هيرين

(بفضافة) أرجوك . لقد قطعت على تفكيرى ... أخذت تتحدثين عن ماما وعن كاتيا ، وأخذت أنا أفقد الأعداد ولا أعرف ماذا أصنع ؟

تاتيانا

أمشغول إلى هذا الحد ؟ إذا تحدثت إليك سيدة فينبغى أن تضغى إليها ؟ لماذا أنت مهموم اليوم ؟ هل وقعت في حب ؟ (تضحك) .

شيو تشين

إلى مدام مرتشيكين

اسمحي لى يا مدام مرتشيكين أن أسألك ما هذا ؟ لى لا أكاد أفهم شيئا عن هذا الموضوع .

تاتيانا

لأنك تحب آهاه لقد أحمر وجهه من الخجل .

شيبوتشين

(إلى زوجته تانوشا) اذهبي إلى قلم الحسابات أرجوك دقيقة واحدة
يا حبيبتى ولن أغيب عليك .

تاتيانا

حسنا سأذهب . (تخرج) .

شيبوتشين

لا أستطيع أن أفهم شيئا ، الظاهر أنك ضللت طريقك وأخطأت المكان
يا سيدتى، فإن التماسك هذا لا صلة لنا به على الإطلاق ، يحسن أن تتقدمى بطلب
إلى المكان الذى كان فيه زوجك .

مدام ميرتشتكين

لماذا يا سيدى العزيز ؟ لقد ذهبت إلى خمس أماكن قبل أن أجد . إلى هنا
ولم يقبل واحد فى كل هذه الأماكن أن يأخذ منى الالتماس حتى كدت أفقد
رأسى وأجن ، ولكن زوج ابنتى بوريس ماتفيتش Boris Matvyitch بارك
الله فيه ، قد نصحتنى أن أحضر إليك ، قال لى : اذهبي إلى السيد شيبوتشين
يا أمى ، إنه صاحب نفوذ ويستطيع أن يصنع كل شيء ساعدنى يا صاحب
السيادة .

شيبوتشين

لا نستطيع أن نصنع لك شيئا يا مدام ميرتشتكين ، أرجو أن تفهمى

زوجك كما أرى ، كان يخدم فى القسم الطبى بالجيش ، وهذه المؤسسة التى نحن فيها الآن مؤسسة تجارية بحته إتسنا الآن فى مصرف ، أنا متأكد أنك تفهمين ما أقول .

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السيادة ، إن معى شهادة طبية تثبت أن زوجى كان مريضاً ، هذه هى ، تعطف يا صاحب السيادة وألق عليها نظرة .

شيو تشين

(بقلق) إتنى أصدقك . أصدقك تماماً ، ولكنى أكرر أن الموضوع لا شأن لنا به على الإطلاق .
(تسمع ضحكات تاتيانا اليكسفينا خاف الكواليس ثم تسمع ضحكات رجل بعد ضحكاتها مباشرة) .

شيو تشين

(ناظرا إلى الباب) إن تاتيانا تعاكس الكتبة وتعطلم هناك (مدام مرتشتكين) إن ذلك غريب وعجيب حقيقة ، أن زوجك بالتأكيد لابد أن يعلم إلى أى مكان يقدم طلبه هذا .

مدام ميرتشتكين

أنه لا يعرف شيئاً يا صاحب السعادة ، إنه لا يردد غير جملة واحدة « مش شغلك اطلعي بره ، وهذا هو كل ما أستطيع أن أظفر به منه .

شيو تشين

أقول مرة أخرى يا سيدتى إن زوجك كان يعمل فى القسم الطبى بالجيش وهذا مصرف ، مؤسسة تجارية بحته .

مدام ميرتشتكين

نعم ... نعم ... نعم .. لاننى أفهم ذلك يا سيدى ومن أجل هذا أرجو
يا صاحب السعادة أن تكلمهم أنت أن يدفعوا لى خمسة عشر روبل على الا
فلا مانع عندى أن يدفعوا إلى جزءا من الحساب .

شيبوتشين

(يتند) أف ... أف .

هيرين

يا أندريه اندريفتش لاننى بهذه الطريقة لن أنتهى من هذا التقرير .

شيبوتشين

دقيقة واحدة (إلى مدام ميرتشتكين) ايس هناك من وسيلة لإقناعك -
أرجوك أن تفهمى ، إن تقديم طلبك إلينا هنا شىء غريب .. إنه أشبه شىء
يقدم طلب طلاقه من زوجته إلى اجزخانة او إلى مجلس تقييم المعادن .
(طرق على الباب) يسمع صوت تاتيانا تقول :
اندريه ... هل أستطيع أن أدخل) .

شيبوتشين

(يصرخ) انتظرى قليلا ... دقيقة واحدة يا حبيبتى (إلى مدام ميرتشتكين)
يا سيدتى إنك لم تحصلى على ما تستحقين ... هذا صحيح ولكن ما شاءت لنا نحن
وعلاوة على ذلك يا سيدتى إن اليوم يوم الاحتفال السنوى إتنا مشغولون
ويتنظر أن يدخل علينا أى إنسان فى أى لحظة ... عن إذنك ...

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السعادة ، كن رحيما بامرأة وحيدة مهملة ... امرأة ضعيفة عاجزة وعليها مسؤوليات جسيمة مستقضى على مستقبلي ... إن بيني وبين من يسكنون عندي قضايا في المحكمة ... وعلى أن أقوم على شئون زوجي، وأن أنهض بأعباء المنزل، هذا فضلا عن أن زوج ابنتي عاطل ولا يجد عملا .

شيو تشين

يا مدام ميرتشتكين ... لا ... هذا يكفي ... أرجوك ... إنني لا أستطيع أن أتكلم معك بهذا ... إن رأسي يدور إنك تعطلين أعمالنا ، وتضيعين الوقت ... (يتنهد ويقول من جانب المسرح) إن هذه السيدة معتوهة ... إنني واثق أنها معتوهة ثقتي باسمي شيو تشين (إلى هيرين) اسمع يا كوزما نقول لاقتش أرجوك أن توضح الأمر للسيدة ميرتشتكين (يشير إليها بيده ثم يخرج من المكتب) .

هيرين

يذهب إلى مدام ميرتشتكين في (تقطيب وجه حزم) ماذا أستطيع أن أصنع لك ؟

مدام ميرتشتكين

إنني امرأة ضعيفة ... عاجزة ... لا تنظر إلى مظهرى الخارجى فإنه يبدو لك منه أننى قوية .. ولكن إذا فتشتى من الداخل فلن تجد فى شبرا واحدا سليما ، إننى قلما أستطيع الوقوف على قدمي .. كما أننى فقدت شهيتى لقد تعاطيت فنجال القهوة هذا الصباح وأنا لا أشعر له بأى طعم .

هيرين

لأنتى أسألك ماذا أستطيع أن أصنع لك؟

مدام ميرتشتكين

أسألكم أن يدفعوا لى خمسة عشر روبلا يا سيدى على أن أحصل على الباقي فى

غضون شهر

هيرين

ولكنك قد عرفت الآن فى كلمات واضحة غاية الوضوح أن هذا مصرف
(يعنى بنك).

مدام ميرتشتكين

نعم .. نعم .. وإذا كنت ترى من الضرورى أن أقدم شهادة طيبة فلا
مانع عندى .

هيرين

هل فى رأسك مخ يا سيدتى أم ماذا ؟

مدام ميرتشتكين

يا عزيزى أنا أسألك عن حقى .. لا أطمع فى مال أحد .

هيرين

لأنتى أسألك يا سيدتى هل فى رأسك مخ ؟ هذا هو السؤال لأنتى ساءحاكم
ساءعاقب إذا طال كلامى منك .. لأنتى مشغول (يشير إلى الباب) لأأذننى
بالخروج يا سيدتى ... أرجوك ...

مدام ميرتشتكين

(بدھشة) ولكن النقود . أين النقود ؟ .

هيرين

الحقيقة يا سيدتى أن الذى تحمليه فى رأسك ليس مخا . إنه هذا ...
(يضرب بأصبعه على المنضدة ثم على جبهته) خشب ...

مدام ميرتشتكين

(وقد أهينت) ماذا تقول ؟ لا ... لا ... ان مثل هذه اللهجة تخاطب بها
زوجتك ... ماذا تظن ... إن زوجى سكرتير قرية ... افتح عينيك .

هيرين

(مشيرا لإياها وفى صوت هادىء) اخرجى ...

مدام ميرتشتكين

اسكت ... اسكت ... اسكت . إنك لا ترى من أنا

هيرين

(فى صوت منخفض) إذا لم تتركى الحجرة فى هذه اللحظة سأنادى الباب
أخرجى ... (يدفعها) .

مدام ميرتشتكين

إن أتحرك خطوة واحدة . لئنى لست خائفة منك . فقد مرت على هذه
الاشكال من قبل ... أيها العقرب .

هيرين

لئنى لا أعتقد أنى قابلت أسوأ من هذه امرأة فى حياتى ... اف ... لئنى

أشعر بالدوار (يتنفس بصعوبة) لئننى أقول لك سره أخرى إذا لم تغادري
الحجرة أيتها الحزبون اللعينة ، فإئننى سأطحنك ثم أحولك إلى عجينة ... إن لي
طبعاً شريراً ... فقد تصايين منى بالعرج ... لئننى قد ارتكبت جريمة .

مدام ميرتشكين

إن من ينبج كثيراً لا يعرض ... لئننى لا أخافك فقد شاهدت كثيرين من
أمثالك .

هيرين

(فى يأس) لئننى لا أقوى على منظر هذه المرأة ... لئننى أشعر بالمرض ...
لا أستطيع أن أتحمل هذا ، (يذهب إلى المنضدة ويمس عليها) لئنهم أطلقوا
حظيرة النساء فى هذا المصرف ، لئننى لا أستطيع أن أتم التقرير ... لا أستطيع .

مدام ميرتشكين

لئننى لا أسأل عن أموال الناس وإنما أسأل عن مالى أنا ... عما أستحقه
قانوناً ياله من رجل لا يخجل ، يجلس فى مكتب عام كهذا وهو يرتدى حذاء
مطر ... ياله من أحق .

(يدخل شيبوتشين وتاتيانا اليكسيفنا) .

تاتيانا

(وهى تتبع زوجها) ذهبت فى المساء إلى حفل فى برزنيتسكى Berezhnitsky
وكانت كاتيا تلبس ثوباً أزرق خفيفاً من الفوال له عنق منخفض وكان يناسبها
تماماً ، وقد رذعت شعرها إلى أعلى ، لقد صففت لها شعرها بنفسى ، وبد أن
ارتدت ثوبها و صففت شعرها كانت تبدو آية فى الجمال .

شيبوتشين

(وقد بدأ يشعر بصداع نصفى) نعم ... نعم ... آية فى الجمال لانهم
قد يأتون هنا فى أى لحظة .

مدام ميرتشىكين

يا صاحب السيادة .

شيبوتشين

والآن ماذا ؟ (فى تخاذل ويأس) ماذا أستطيع أن أصنع من أجلك .

مدام ميرتشىكين

يا صاحب السيادة ... ان هذا الرجل الجالس هناك (مشيرة إلى هيرين)
هذا الرجل أشار إلى المنضدة بيده ثم بعد ذلك أشار إلى رأسه . لقد كلفته ان
يتولى موضوعى فإذا هو يرغبى ويزيد ويقول كل أصناف الاشياء لى مرأة
ضعيفة عاجزة .

شيبوتشين

حسنًا ياسيدتى سأتولى أنا الموضوع بنفسى وسأأخذ الاجراءات اللازمة
تفضلى اخرجى الآن ... وأراك فيما بعد آه آلام القرس تعاودنى .

هيرين

(يذهب على مهل إلى شيبوتشين) يا اندرية اندريفتش ... ارسل فى استدعاء
البواب ودعه يقتطف بها إلى الخارج انها أبعد ما تكون عن الذوق .

شيبوتشين

(فى فزع) لا ... إنها قد ترسل صراخا مرعبا ، وبالقرب منا فى نفس البناء
سكان كثيرون .

مدام ميرتشتكين

يا صاحب السيادة

هيرين

(في صوت باك) إن على أن أنهى هذا التقرير .. لن أنتهى منه قبل الوقت المحدد . (يعود ثانية إلى مقعده) لا يمكن أن أتمه .

مدام ميرتشتكين

متى سأقبض النقود يا صاحب السيادة ... لأننى أحتاج إليها اليوم .

شيبوتشين

(جانباً باحتقار) يا لها من امرأة سيئة (إليها بلطف) يا سيدتى ، لقد قلت لك إن هذا مصرف ، إنه مؤسسة تجارية خاصة .

مدام ميرتشتكين

اصنع معى معروفا يا صاحب السيادة ، كن والدا لى ، إذا لم تكن الشهادة الطبية كافية ، فإتنى أستطيع أن أقدم وثيقة من البوليس .. قل لهم يعطونى النقود ؟

شيبوتشين

(يتنهد بألم) أف .

تاتيانا

(إلى مدام ميرتشتكين) يا أمى لقد قالوا لك إنك تعطيلينهم عن العمل ، إن ذلك سخييف منك ... سخييف فى الحقيقة .

مدام ميرتشتكين

يا حسناتى الجميلة ... إتنى لا أجد أحدا يوقف إلى جانبي ... إن المسألة قد

تتطور معى فلا أستطيع أن أشرب أو أأطعم شيئا ... لقد تعاطيت هذا الصباح
فنجالا من القهوة ولم أشعر له بأى طعم .

سيبوتشين

(إلى مدام ميرتشتكين وقد نال منه التعب والإعياء) كم من النقود
تريدين .

مدام ميرتشتكين

أربعة وعشرين روبلا وستة وثلاثين كوبك Kopeck

سيبوتشين

حسنا (يخرج من جيبه ورقة من فئة الخمسة والعشرون روبلا ويناولها)
هذه خمسة وعشرون روبلا خذها وتفضلي ؟
هيرين يكح بغضب .

مدام ميرتشتكين

أشكر لك فضلك يا صاحب السيادة (تضع النقود فى جيبها) .

تاتيانا

تجلس (إلى جوار زوجها) لقد حان الوقت للذهاب إلى المنزل (تنظر فى
ساعتها) ولكننى لم أتم قصتى ، إن بقية القصة لن تأخذ منى دقيقة واحدة ،
وبعدها سأذهب إن شيئا فظيما حدث ! قلت لك ذهبنا إلى حفل فى البرزيفسكى
كان كل شيء يدعو إلى البهجة ولكن لم يكن هناك شيء غير عادى ، لقد كان
جرندلفسكى Grandilevsky صديق كاتيا موجودا طبعاً ، كنت قد تحدثت مع
كاتيا عن كل شيء ، وبكى لها ، واستخدمت كل وسائل التأمير ، وكان
جرندلفسكى قد دعا كاتيا إلى الخروج معه فى هذه الليلة منفردين ولمكنها رفضت

وعندئذ اعتقدت أن كل شيء قد تم كما تهوى ، وأنتى قد حققت لأمى الراحة ،
وأنتى أنقذت كاتيا وأحسست أنتى أستحق بعد ذلك أن أستريح ، ترى ماذا
حدث بعد هذا ؟ قبل العشاء بلحظاب كنت أمشى أنا وكاتيا فى الحديقة ...
وفجأة ... (باضطراب) وفجأة ... سمعنا طلقاً نارياً . كلا ... لا أستطيع
أن أتكلم ... (تخفى وجهها بمنديلها) كلا ... لا أستطيع .

شيو تشين

(يتنهد) أف .

تاتيانا

(تبكى) جرينا نحو الصوت ... وهناك ... وهناك كان يرقد جرنديفسكى
وفى يده مسدس .

شيو تشين

لا ... لم أعد أنحمل ... لم أعد أنحمل ... ماذا تريدن بعد كل هذا ؟

مدام ميرتشكين

يا صاحب السيادة ألا يمكن أن تجد وظيفة أخرى لزوجى ؟

تاتيانا

(تبكى) لقد صوب مسدسه إلى رأسه ... وهنا سقطت كاتيا ... مغنى
عليها مسكينة كاتيا . كان يرقد هناك خائفاً خائفاً جداً ثم سألنا أن نستدعى له
الطبيب . وفى الحال جاء الطبيب وأنقذ المسكين .

مدام ميرتشكين

يا صاحب السيادة ألا يمكنك أن تجد وظيفة أخرى لزوجى ؟

شيبو تشين

لا ... إن هذا لا يحتمل ... إن هذا فرق الطاقة (ييكى) لم أعد أحتمل
(يرفع كلتا يديه إلى هيرين يستنجد به فى يأس) أخرجها .
أخرجها ... أتوسل إليك .

هيرين

(ذاهبا إلى تيانا) أخرجى .

تشيوشين

ليست هذه ... بل تلك ... إنها امرأة فظيعة ... (يشير إلى مدام ميرتشتكين)
أعنى هذه .

هيرين

(لم يفهم ويتجه إلى تاتيانا) أخرجى (يدفعها) أخرجى .

تاتيانا

ماذا ؟ ما الذى تحاول أن تصنعه ؟ هل فقدت عقلك ؟

شيبو تشين

إن هذا فظيع ... لقد انتهيت ... أطردها ... أطردها ...

هيريز

(إلى تاتيانا) أخرجى وإلا حطمتك ... ومزقت لحمك تمزيقا ... لا تنى
سأرتكب عملا إجراميا .

تاتيانا

(تجرى منه وهو يجرى خلفها) كيف تجرؤ ... إنها المخلوق الوقع (تصرخ)
أندريه ... أنقذنى يا أندريه .. (تصرخ صراخا مروعاً) .

شيبوتشين

(يجرى وراءهما) أتركها ... أتوسل إليك ... انقذنى .

هيرين

(يطارد مدام ميرتشتكين) أخرجى ... اقبض عليها ... أضربها ... أقطع

عنقها

شيبوتشين

أخرجى ... أرجوك ... أتوسل إليك .

مدام ميرتشتكين

أيها القديسون ... أيها القديسون ... (تصرخ) أيها القديسون .

تاتيانا

(صائحة) انقذنى ... انقذنى ... آه اوه ساقط من ... الأعياء ...

(تقفز على مقعد ثم تسقط على الكنبه وتتاوه تاوه المتشنج) .

هيرين

(يطارد مدام ميرتشتكين) أضربها ... أضربها بشدة ... اقتلها .

مدام ميرتشتكين

اوه ... اوه ... أيها القديسون إننى أشعر بدوار (تسقط مغمى عليها بين

ذراعى شيبوتشين) . .

(يسمع طرق على الباب وصوت من وراء الكواليس . . هيئة المساهمين)

شيبوتشين

يا للعار . . يا للفضيحة . . يا للسمعة .

هيرين

(يدفوها) أخرجها .. (يشمر عن ذراعيه) دعني .. ليأخذني الشيطان
إذا لم أخرجها بنفسى .. سأتولى الموضوع .

(تدخل هيئة المساهمين مكونة من خمسة أشخاص كلهم فى ملابس السهرة
يحمل أحدهم الخطاب ملفوفا بشرط بنفسجى ويحمل آخر الوعاء الفضى ويظهر
خلفهم موظفو المكتب ، تاتيانا راقدة على السكينة ، ومدام ميرتشتكين بين ذراعى
شيبوتشين ، وكل منهما تثن أنينا خافتا) .
(أحد المندوبين يقرأ بصوت مرتفع)

عزيزى المحترم اندريه اندريفيتش ! إننا بعد أن ألقينا نظرة فاحصة على ماضى
مؤسستنا المالية ، وبعد أن أخذنا فكرة عن تطورها التدريجى استطعنا أن نشعر
بالسعادة حقاً ! لقد كان موقفنا فى السنين الأولى لإنشاء هذه المؤسسة مختلفا عن
الآن ، فقد كان رأس مالنا المحدود ، وعدم توافر الأعمال التجارية الهامة ،
وافتقادنا لسياسة محددة كل هذا جعلنا نردد سؤال همت الشهير : نكون أولا
نكون ، بل لقد تعالت أصوات الكثيرين فى ذلك الوقت تؤيد فكرة إغلاق
المصرف .. ثم توليت أنت إدارة المصرف فكان لسعة اطلاعك ونشاطك
ومهارتك فى تسيير الأمور الفضل الأول فى نجاحنا المنقطع النظير فأحرز
المصرف هذه السمعة (يكبح) هذه السمعة الطيبة العظيمة ؟

مدام ميرتشتكين

(تثن) آه .. اوه ..

تاتيانا

(تثن) إلى بقليل من الماء .. الماء ..

المنذوب

(يكمل حديثه) أقول إن السمعة (يكج) سمعة المصرف قد ارتفعت بفضلكم إلى قمة المجد بحيث يستطيع مصرفنا اليوم أن ينافس أكبر المؤسسات المماثلة له في البلاد الأخرى .

شيوتشين

السمعة . . الفضيلة . . العار .

« في أمسية من أمسيات الصيف سار الصديقان معا وطفقا يتحدثان حديث العقل .

لا تقل لي إن شبابك قد تحطم فقد تسربت إليه السموم سموم الغيرة . . .
غيرة الحب .

المنذوب

(يتم حديثه في حيرة واضطراب) ثم ألقينا نظرة موضوعية على موقفنا الراهن يا عزيزي المحترم أندريه اندريفيتش (ينخفض صوته) يبدو أن الوقت غير مناسب . . ربما كان من الأفضل أن نعود في وقت آخر . . (تخرج الهيئة في شبه حيرة) .

(ستار)

محتويات الكتاب

٧	مقدمة
١٥	الأدب المقارن : التعريف به
٤١	فن المسرحية
٧٣	أسطورة أوديب عند صوفوكليس
١١٠	تحليل برنارد توكس لشخصية أوديب وتفسيره لمأساته
١٤٢	أوديب عند توفيق الحكيم
١٨٣	جورج برناردشو : فلسفة ومسرحه
٢٠٩	بيجماليون عند برناردشو وتوفيق الحكيم
٢١٧	المسرحية الشعرية
٢٢٨	مجنون ليلى لشوقي
٢٥٤	ليل والمجنون في الأدب الفارسي
٢٦٩	نقد المسرحية
٢٩٥	الحفل السنوي لأنطون تشيكوف

مراجع البحث

- ١ - الأغاني — أبو الفرج الأصبهاني .
- ٢ - كتب وشخصيات — سيد قطب .
- ٣ - حديث الأربعاء — الدكتور طه حسين .
- ٤ - محاضرات عن مسرحيات شوقي — الدكتور محمد مندور — معهد الدراسات العربية ١٩٥٥ .
- ٥ - المسرحية الشعرية عند شوقي — محمود حامد شوكت .
- ٦ - الغربال — ميخائيل نعيمة .

رقم الإيداع ٩٣/١٠٦٧١
I . S . B. N : 977 - 09 - 0184 - 9

مطابع الشروق

القاهرة ١٦ شارع جواد حسي - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - فاكس : ٣٩٣٤٨١٤
بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣

دراسات في النقل المسرحي والأدب المقارن

يعتبر الفن المسرحي فناً جديداً على كتابنا وشعرائنا ، ولما كانت تجربتنا فيه لم تتجاوز بعد قرناً من الزمان فسيكون دور النقد في تدعيم هذا الفن دوراً ليس باليسير ، لأنه سوف يحتاج قبل كل شيء إلى تربية أذواقنا وتدريب ملكاتنا على لون من الفنون ، ليس لنا فيه ماضٍ بعيد . فكلنا يعرف أن مالدينا من الإنتاج في هذا الفن ما يزال في طور التكوين الذي لا يصلح أساساً للمعرفة الحقة . ومن هنا كانت الحاجة ماسة إلى الاعتماد على آداب أخرى نضج فيها هذا الفن واستقام .

ويحاول هذا الكتاب أن يعرض على الناس تجربة باحث يريد أن يستفيد مما يقرأ وأن يبذل ما يستطيع من جهد في سبيل الوقوف على حقيقة ما يتضمنه الأثر الفني الذي أمامه . ومن ثم فإن هذه البحوث لا تدخل في نطاق البحوث العلمية البحتة التي تعلم الناس ما يجهلون ، وإنما تدخل في نطاق البحوث التطبيقية التي تتناول المعلوم لتجعله مفيداً ونافعاً .

ولقد حرص المؤلف أشد الحرص في هذه النماذج التي اختارها من أدب المسرح على أن يجعل طريقته في الفهم والتحليل والوصول إلى الحقيقة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنص الذي أمامه فيتبعه خطوة خطوة ، ويستخلص نتائجه منه لا باعتباره مجرد نص أدبي ، بل باعتباره نصاً يتضمن شكلاً متيناً من أشكال الفنون الأدبية وهو فن المسرحية . فهو حين يستخلص حكماً من تعبير أدبي في المسرحية لا يستخلصه إلا بمقياس ما يؤديه هذا التعبير من معنى للمسرحية باعتبارها عملاً أدبياً متكاملًا تعمل فيه اللغة مالا تعمله في غيره من فنون القول الأخرى ، فاللغة وإن كانت العامل المشترك في سائر فنون الأدب كالقصيدة والمقالة والقصة والمسرحية إلا أن لها في كل لون من هذه الألوان طاقتها وحدودها ومجالها الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر الفن الذي تعالجه .